UNIV. OF ARIZONA
N7337 .K7 mn
Kummel, Otto/Die kunst Chinas, Japans an
3 9001 03864 1083

Digitized by the Internet Archive
in 2023 with funding from
Kahle/Austin Foundation

https://archive.org/details/unset0000unse_d6f5

HANDBUCH
DER
KUNSTWISSENSCHAFT

BEGRÜNDET VON
PROFESSOR DR. FRITZ BURGER †
HERAUSGEGEBEN VON
DR. A. E. BRINCKMANN
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT KÖLN

unter Mitwirkung von

Professor Dr. J. Baum-Ulm; Konservator Dr. E. v. d. Bercken-München; Dr. Dr. I. Beth-Berlin; Professor Dr. L. Curtius-Heidelberg; Professor Dr. E. Diez-Wien; Privatdozent Dr. W. Drost-Königsberg; Dr. F. Dülberg-Berlin; Professor Dr. K. Escher-Zürich; Hauptkonservator Dr. A. Feulner-München; Professor Dr. P. Frankl-Halle; Dr. O. Grautoff-Berlin; Professor Dr. A. Haupt-Hannover; Professor Dr. E. Hildebrandt-Berlin; Professor Dr. H. Hildebrandt-Stuttgart; Professor Dr. O. Kümmel-Berlin; Professor Dr. A. L. Mayer-München; Dr. N. Pevsner-Dresden; Professor Dr. W. Pinder-München; Professor Dr. H. Schmitz-Berlin; Professor Dr. P. Schubring-Hannover; Professor Dr. Graf Vitzthum-Göttingen; Dr. F. Volbach-Berlin; Professor Dr. M. Wackernagel-Münster; Professor Dr. A. Weese-Bern; Professor Dr. H. Willich-München; Professor Dr. O. Wulff-Berlin

WILDPARK-POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

N
7337
K7

DIE KUNST CHINAS, JAPANS UND KOREAS

VON

DR. OTTO KÜMMEL
DIREKTOR DER ABTEILUNG FÜR OSTASIATISCHE
KUNST AN DEN STAATLICHEN MUSEEN
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT BERLIN

ACADEMIA

WILDPARK-POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

PRINTED IN GERMANY

UNIVERSITY OF ARIZONA
LIBRARY

COPYRIGHT 1929 BY
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H., WILDPARK-POTSDAM
DRUCK DER SPAMERSCHEN BUCHDRUCKEREI IN LEIPZIG

Bronze in Form zweier Widder. Höhe 45 cm. China, Chou-Zeit?
London, Sammlung Eumorfopoulos.
(Nach Exhibition of Chinese Art, Amsterdam 1925).

Vorbemerkung.

Unter Ostasien wird in diesem Buche das eigentliche Ostasien verstanden, also China, Korea und Japan, nicht die chinesischen Kolonialländer, wie Tibet, Turkestan, die Mongolei und Mandschurei, die nur zeitweise unter chinesischer Oberhoheit gestanden haben, nicht die Gebiete Hinterindiens, wie Annam, das die Souveränität Chinas fast stets anerkannt hat, bis es europäische Raubsucht gewaltsam abtrennte, das aber trotz der Annahme chinesischer Schrift und Schriftsprache dem hinterindischen Kulturkreise angehört. China, ein Gebiet von der Größe des gesamten Westeuropa westlich von St. Petersburg, von einer Einwohnerzahl, die heute der Gesamteuropas annähernd gleichkommt, sie in früheren Jahrhunderten wesentlich überstieg, mit einer Geschichte von mehr als 3000 Jahren, ist der unbestrittene Beherrscher dieser Welt. Es hat die ostasiatische Kultur im wesentlichen geschaffen. Korea, dessen Geschichte wir etwa von dem Beginnen unserer Zeitrechnung ab übersehen können, hat sich seine politische Selbständigkeit fast immer bewahrt, ist aber der chinesischen Kultur widerstandslos erlegen und bildet eine Provinz der chinesischen Gesittung ohne sonderliches Eigenleben. Japan hat eine Geschichte erst seit dem 6. Jahrhundert, wo es in den Bannkreis Chinas trat. Seine Bildung ruht auf dem chinesischen Grunde und hat immer wieder neue Kraft aus ihm geschöpft. Aber dieses anschmiegsame und doch so zähe Volk hat seine Eigenart niemals aufgegeben und verstanden, aus dem chinesischen Stoffe völlig Neues und dem Chinesischen oft Entgegengesetztes zu schaffen. Die ostasiatische Kultur hat ihre selbständigsten und reizvollsten Formen vielfach erst in Japan gebildet.

Die furchtbare chinesische Geschichte ist eine Geschichte der Zerstörung, weil sie eine Geschichte der Eroberung durch fremde, vielfach kulturarme Völker ist. Fast ebenso großen Schaden haben aber die großen Verfolgungen der künstlerisch fruchtbarsten Religion, des Buddhismus, besonders die universale von 845, getan. Die chinesische Kunst ist uns daher in einem durchaus trümmerhaften Zustande überliefert: über ganzen Perioden und über ganzen Künsten liegt das Schweigen des Todes, und die Verwüstung schreitet täglich weiter fort. Die noch ziemlich unbekannten chinesischen Sammlungen werden nur für die jüngere Zeit Überraschungen bringen können. Ausgrabungen, die in diesem Lande der Gräber die schönsten Ergebnisse versprechen, haben kaum begonnen. Auch der reiche Schatz an kunstgeschichtlichem Stoffe, den die ebenso umfangreiche wie schwierige chinesische Literatur im Gegensatze zu dem fast geschichtslosen Indien bietet, ist noch nicht gehoben. Eine Kunstgeschichte im europäischen Sinne kennt allerdings das alte China ebensowenig wie das alte Europa, schon weil es den Begriff Kunst nicht kennt. Nur Malerei und Kalligraphie, die beiden Künste des Gentleman, wurden seit dem 5. Jahrhundert einer systematischen Behandlung gewürdigt, die ästhetische Betrachtungen, technische Überlegungen, Künstler- und Sammlungsgeschichte umfaßt. Ohne sonderliche Schwierigkeiten würden sich die wesentlichen biographischen Daten für einige dreißigtausend Maler zusammenstellen lassen. Den übrigen Künsten im europäischen Sinne und ihren Denkmälern trägt höchstens ihre wirtschaftliche Bedeutung einen eigenen Platz in der Literatur ein, sonst werden sie nur gelegentlich im allgemeinen geschichtlichen oder geographischen Zusammenhange erwähnt, wo sie schwer genug zu finden sind. Die zahllosen Provinzial-, Stadt- und Tempelbeschreibungen und -geschichten sind von der Kunstgeschichte bisher nur wenig benutzt worden. In Korea liegen die Verhältnisse ähnlich. Seit der Besetzung des Landes durch die Japaner wird aber für die Erhaltung und Erforschung der Denkmäler alles getan, was getan werden kann, und eine sehr vorsichtige Ausgrabetätigkeit hat eingesetzt, die schon Außerordentliches geleistet hat und noch mehr verspricht. Japan hat in geschichtlicher Zeit niemals

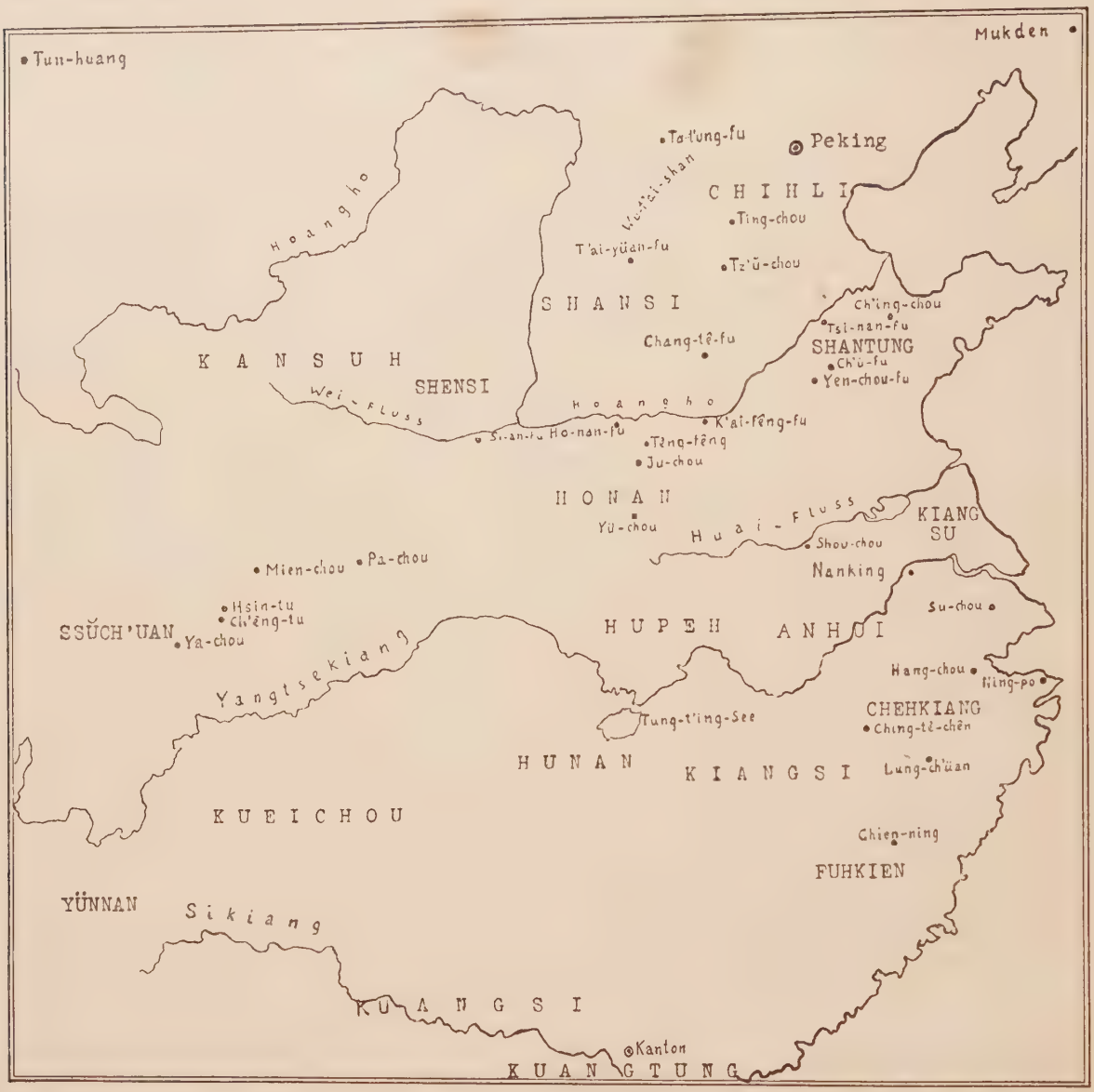


Abb. 1. Karte von China. Maßstab etwa 1:15000000.

kulturfremde Eroberer auf seinem Boden gesehen, die immer mehr zerstören als Bürgerkriege, Brände und Erdbeben zerstören können, und die Vormachtstellung seines Herrscherhauses, die seit vorgeschichtlicher Zeit besteht und in der Theorie jedenfalls niemals bestritten worden ist, hat ihm eine so ungebrochene Tradition gesichert, wie sie außer dem Papsttum keine Macht der Welt besitzt. Japan hat uns daher trotz der Vergänglichkeit seiner Holzbauten seine Kunst besser überliefert [redacted]äisches Volk, und manches von chinesischer Kunst weit besser als China selb[redacted]nische Kunstgeschichte aber steht noch in ihren Anfängen. Die Kunsthistoriker Japans — die übrigens auch für die Erforschung der chinesischen Kunst die Hauptsache getan haben — sind in dem verhältnismäßig kleinen und jungen Lande

ziemlich rasch zu einem gewissen Überblicke über die Denkmäler gelangt. Die genauere Durchforschung der japanischen Literatur, der Tempel-, Fürsten- und Privatarchive wird die geschichtliche Verbindung dieser Denkmäler aber noch vielfach ändern.

Die reiche, vielgestaltige, fremdartige und durchaus unerforschte Welt der ostasiatischen Kunst auf den wenigen Seiten zu schildern, die zur Verfügung standen, ist bei dem heutigen Stande unseres Wissens eine beinahe unmögliche Aufgabe. Ich mußte mich darauf beschränken, eine Übersicht über die kunstgeschichtlichen Haupttatsachen — oder das, was wir heute als die Haupttatsachen ansehen — in knappster Fassung zu geben. Die Möglichkeit, über diese dürftigen Andeutungen hinauszugehen, bieten dem Leser die umfangreichen Literaturangaben, die bei dem Mangel an brauchbaren Darstellungen weiterer Gebiete allerdings eine unverhältnismäßig große Zahl von spezielleren Arbeiten umfassen und daher den beschränkten Textraum noch weiter einengen. Außerdem fühlte ich mich verpflichtet, in einem Handbuche der Kunstwissenschaft wenigstens anzudeuten, auf welchem Grunde das hier errichtete fragmentarische Gebäude eigentlich ruht, und keinen Zweifel darüber zu lassen, daß dieser Grund an vielen Stellen Dünensand oder Morast zu sein scheint. Mit um so leichterem Herzen konnte ich auf die Errichtung der luftigen Einflußbrücken und gebrechlichen Entwicklungstürme verzichten, an denen die europäische Kunstwissenschaft eine besondere Freude hat, wenn sie den Grund nicht kennt, auf den sie baut.

Umschreibung. Ostasiatische Wörter und Namen erhalten ihren Sinn erst durch die chinesischen Wortzeichen, mit denen sie geschrieben werden, in der europäischen Lautschrift lassen sie sich überhaupt nicht eindeutig wiedergeben. Wo, wie hier, der Zwang zur Umschrift besteht, wird es sich empfehlen, dem verbreitetsten Systeme zu folgen, wenn es ein übliches System nicht gibt. Denn es kommt in diesem Falle weniger auf „Richtigkeit" der Aussprache an, die sich doch nicht erreichen läßt, als auf die Möglichkeit, sich in der Literatur zurechtzufinden. Schon jetzt stößt die Fachliteratur, die in Frankreich in französischer, in England in englischer und in Deutschland in deutscher, d. h. leider in jeder nur denkbaren, Art umschreibt, den nicht Sprachkundigen in ein wahres Dornengestrüpp unverständlicher Transskriptionen. Der größte Fehler wäre natürlich die Erfindung eines eigenen Systems zu dem schon vorhandenen Dutzend. Im folgenden sind die chinesischen Namen mit Ausnahme der allgemein bekannten Ortsnamen nach Wade umschrieben worden, der vom modernen Pekingdialekte ausgeht und sich an Engländer wendet. Sein System ist zweifellos sehr mangelhaft, aber es beherrscht die Literatur, mußte daher angewandt werden. Die Selbstlauter sind im allgemeinen wie im Deutschen, die Mitlauter wie im Englischen auszusprechen, indessen klingen die nicht aspirierten Mitlauter (k, p, t, ch) wesentlich weicher, die aspirierten (k', p', t', ch') wesentlich härter als im Englischen, ch also beinahe wie englisches j, ch' noch härter als ch in englisch church. Ao ist deutsches au, ê beinahe wie o, ou etwa wie o in englisch own, ŭ etwa wie unbetontes Schluß-e, ih etwa ŏ, anlautendes h etwa wie ch in lachen, hs annähernd wie ch in ich.

Für die Umschrift des Japanischen hat das System der Gesellschaft für Lateinschrift (Rōmajikai) in der ganzen Welt nahezu Alleingeltung, ist daher auch in diesem Buche angewandt worden. Die Selbstlauter sind ebenfalls annähernd wie im Deutschen, die Mitlauter wie im Englischen auszusprechen, der Unterschied zwischen den langen und kurzen Silben ist besonders zu beachten, g ist deutsches g, ei nicht = ai.

An dieser Stelle sei noch darauf hingewiesen, daß die ostasiatischen Künstler häufig mehrere, in einzelnen Fällen hundert und mehr, Namen führen, daß sie in diesem Buche aber in der Regel nur unter einem Namen auftreten, der meist ihr bekanntester ist. Japanische Namen können nach japanisch-chinesischer Aussprache mit verschiedenen Varianten und nach rein japanischer Aussprache beinahe beliebig gelesen werden: Shōzui und Masayuki sind derselbe Name desselben Künstlers in verschiedener Aussprache. Beide Namen finden sich in der europäischen Literatur, beide Aussprachen sind an sich richtig. Ein vortreffliches Hilfsmittel für die Lesung japanischer Namen bildet Koop und Inada, Japanese Names and How to Read them, London 1923.

LITERATUR ÜBER DAS GESAMTGEBIET.

Allgemeines. Zeitschriften. Kokka, Tōkyō, seit 1889, Folio; Ostasiatische Zeitschrift, Berlin, seit 1912; Gumpō Seigwan, Tōkyō 1912ff., 10 Bände, Folio; Bijutsu Shuei, Tōkyō 1910ff., 25 Bände, Folio; Geien Shinshō, Tōkyō 1915ff., 12 Bände, Folio; die drei letzten in erster Linie Malerei, eingegangen. — Kümmel, Biographien der bedeutendsten Künstler in Thieme-Beckers Künstlerlexikon, Leipzig 1907ff.

Denkmälerveröffentlichungen. Selected Relics of Japanese Art, Tōkyō 1900ff., 20 Bände, Folio; Japanese Temples and their Treasures, Tōkyō 1910, 3 Bände, Folio (in beiden viel Chinesisches).

Buddhistische Kunst. Bukkyō Bijutsu (Zeitschrift), Nara, seit 1924; Ono, Bukkyō Bijutsu oyobi Rekishi, Tōkyō 1916; ders., Gwazu Kaisetsu Bukkyō Bijutsu Kōwa, Tōkyō 1921; ders., Bukkyō Bijutsu Gairon, Tōkyō 1923; ders., Bukkyō Bijutsu, Tōkyō 1926; ders., Butsuzō no Kenkyu, 2. A., Tōkyō 1926; Matsumoto, Bukkyō Geijutsu to sono Jimbutsu, Tōkyō 1923.

Hilfsmittel für das Verständnis der Motive. Saitō, Gwadai jiten, Tōkyō 1925.

China.

Literatur.

Allgemein. Mei-shu Ts'ung-shu, Sammelwerk von kunsthistorischen Quellenschriften, 120 Bände, Shanghai 1911 ff.; I-shu Ts'ung-pien, Sammelwerk, 31 (?) Bände 2°, Shanghai 1916 ff.; Li, Chung-kuo I-shu Chia-chêng-lüeh, 2 Bände, 1914, Notizen über Künstler, auch Nicht-Maler.

Malerei. Giles, An Introduction to the History of Chinese Pictorial Art, 2. Aufl., Shanghai 1918 (Anekdotensammlung); Hirth, Scraps from a Collectors Note Book, Leiden 1905; Waley, An Index of Chinese Artists, London 1922; Ders., An Introduction to the Study of Chinese Painting, London 1923; Tōyō Bijutsu Taikwan (Masterpieces selected from the Fine Arts of the Far East), Tōkyō 1908ff., Band VIII—XII, Folio; Ch'ên, Chung-kuo Hui-hua-shih, Peking 1925; Nakamura und Oka, Shina Kwaigwashi, 5. Aufl., Tōkyō 1922; Petrucci, Le Kietseu yuan houa tchouan, Paris 1918; P'ei-wên-chai Shu-hua-p'u, 1708 auf kaiserlichen Befehl herausgegebenes Sammelwerk über Malerei und Kalligraphie (100 Kapitel). Die übrigen chines. Quellen siehe später.

Skulptur. Ōmura, Shina Bijutsushi, Chōsohen, Tōkyō 1915, Textband und Tafelband; Sirén, Chinese Sculpture, 4 Bände 2°, London 1925; Chavannes, Mission archéologique dans la Chine Septentrionale, 2 Tafelbände, 2 Textbände, Paris 1909—19; Segalen usw., Mission archéologique en Chine, Paris 1923ff., 2 Mappen, Folio, Text noch ausstehend; Tōyō Bijutsu Taikwan s. o. Bd. XIII—XIV.

Baukunst. Boerschmann, Chines. Architektur, Berlin 1925, 2 Bde., Fol.; Melchers, China, Bd. 2, Hagen 1921.

Keramik. Bushell, Description of Chinese Pottery and Porcelain, Oxford 1910 (mäßige Übersetzung des T'ao-shuo von Chu Yen, 1774); Julien, Histoire et fabrication de la porcelaine chinoise, Paris 1856 (veraltete Übersetzung des Ching-tê-chên T'ao-lu von Lan P'u, 1815); Hsiang Yuan-p'ien, Chinese Porcelain, translated by Bushell, Oxford 1908; Pelliot, Notes sur l'histoire de la céramique chinoise in T'oung Pao 1923, 1ff.; Bushell, Oriental Ceramic Art (Walters Collection), New York 1897, 5 Bände, Folio; Hobson, The Eumorfopoulos Collection, London 1925ff., im Erscheinen, bisher fünf Bände, Folio; Ders., Art of the Chinese Potter, London 1923, Folio; Ders., Chinese Pottery and Porcelain, London 1915, 2 Bände; Zimmermann, Chinesisches Porzellan usw., 2. Aufl., Leipzig 1923, 2 Bände, Folio; Rücker-Embden, Chinesische Frühkeramik, 2. Aufl., Leipzig 1923; Rivière, La Céramique dans l'art d'Extrême-Orient, Paris 1921/23, 4 Bände, 2°.

Jade. Wu T'a-ch'êng, Ku-yü T'u-k'ao, 1889, 2 Bände; Laufer, Jade, Chicago 1912; The Bishop Collection, New York 1906, 2 Bände, größtes Folio; Pelliot, Jades archaïques de la Chine, Paris und Brüssel 1925, Folio; Laufer, Archaic Chinese Jades, Chicago 1927.; Yūchikusai zō kogyokufu, Ōsaka 1925, 2 Bde. 2°.

Buddhistische Kunst. Tokiwa und Sekino, Shina Bukkyō Shiseki, Tōkyō 1925 ff., 5 Bände 2°; Matsumoto, Shina Bukkyō Ibutsu, Tōkyō 1919; Tokiwa, Koken no ato e, Tōkyō 1921; ders., Shina Bukkyō Shiseki, Tōkyō 1923.

Chou.

Die Spekulationen über die Herkunft der Chinesen sind mit schöner Sicherheit zu dem Ergebnisse gekommen, daß sie entweder zweifellos eingewandert oder zweifellos autochthon seien. Die Chinesen selbst glauben an ihre Geschichte bis zum 3. Jahrtausend v. Chr., in Wahrheit aber wissen wir von dieser Geschichte bis zum Anfange des 2. Jahrtausends wohl so gut wie nichts. Die Versuche aus einer um 500 v. Chr. zusammengestellten „Urkundensammlung", die im 3. Jahrhundert v. Chr. planmäßig vernichtet, im zweiten aus mühsam entzifferten Fetzen rekonstruiert und später systematisch verfälscht worden ist, Aussagen über die Kulturzustände und gar die Geschichte des 3. vorchristlichen Jahrtausends herauszugeheimnissen, in dem die chinesische Schrift zweifellos zur Aufzeichnung von Urkunden ganz unfähig war, sind ein hoff-

nungsloses Unterfangen in einem Lande, dem die historische Wahrheit so wenig, die ethische so viel galt. Mit den mythischen Kaisern der Urzeit wird auch die erste Dynastie der Hsia aus der Geschichte zu streichen sein, bis vielleicht Denkmälerfunde neue Aufschlüsse geben. Schon die ziemlich zufälligen Grabungen des geologischen Dienstes unter der Leitung J. G. Anderssons haben zu recht merkwürdigen Ergebnissen geführt. In neolithischen Siedlungen der Provinz Honan, die mit der in der Prähistorie üblichen erheblichen Fehlergrenze dem 3. Jahrtausend v. Chr. zugeschrieben werden, haben sich Reste einer sehr hoch stehenden, bemalten Gefäßkeramik gefunden, die eine überraschende Übereinstimmung mit gewissen steinzeitlichen Werken Zentraleuropas aufweisen, während keine Brücke von ihnen zu den Erzeugnissen des frühgeschichtlichen China führt. In derselben Provinz Honan haben die Ausgrabungen Anderssons ebenfalls neolithische Töpfereien an das Licht gebracht, die technisch und künstlerisch erheblich tiefer stehen, aber vielfach die Bronzeformen — nicht die Ornamente — der ersten geschichtlichen Zeit vorahnen lassen. Die Funde an den dicht benachbarten Orten lassen vorläufig auf einen scharfen Bruch in der Geschichte dieses Gebietes schließen.

Literatur. Andersson in Palaeontologia Sinica, Ser. D. vol. 1, fasc. 1 (1923) und Bulletin of the Geological Survey of China 5 (1923); Arne in Palaeontologia Sinica Ser. D. vol. 1, fasc. 2 (1925); Schmidt in der Zeitschr. für Ethnologie 1924, H. 5 und 6.

Die Stätte dieser Funde, die Provinz Honan, bildete mit Ostshensi und Südshansi zweifellos das Zentrum des altchinesischen Kulturkreises, der sich von hier aus langsam nach Osten und Süden ausbreitete. Hierher und zugleich in geschichtliche Zeit weisen uns die Funde von Chang-tê-fu in der Provinz Honan, einer Stelle, an der nach chinesischer Überlieferung die zweite der chinesischen Dynastien, die Shang, später Yin, etwa vom 14. bis 12. Jahrhundert v. Chr. residiert haben soll. Schildkrötenschalen und Knochen mit eingeritzten Schriftzeichen, im alten China Hauptwerkzeuge der Weissagung, tragen Namen von chinesischen Kaisern, die durchaus mit der Tradition übereinstimmen, und diese an einem entscheidenden Punkte bestätigen. Bis auf einige Schwankungen der Chronologie verdienen also die chinesischen Angaben über die Shang-Kaiser, die von etwa 1650 bis 1111 regierten, durchaus Glauben. Von kunstgeschichtlicher Bedeutung sind andere, leider nicht vollkommen sichere Funde in denselben Schichten von Chang-tê-fu, Reste von Geräten aus geschnittenen Knochen, Elfenbein u. dgl., sowie Gefäßbruchstücke aus fein geschlämmtem, aber unglasiertem weißen Ton. Denn ihre Ornamentik stimmt durchaus mit der der frühchinesischen Sakralbronzen überein.

Literatur. Lo Chên-yü, Yin-hsü K'u-ch'i-wu T'u-lu, 1916/17; Hamada in Kokka H. 379 und Memoirs of the Research Department of the Toyo Bunko I (1926), 40ff.; Pelliot in T'oung Pao 1923, 7ff.

Die Hauptmasse dieser Bronzen wird von der chinesischen Archäologie der sicherlich durchaus historischen dritten Dynastie, den Chou, nach der amtlichen Chronologie 1122 (wahrscheinlich 1111) bis 249, zugeschrieben. Über diese Dynastie führen in der Tat keine sicheren literarischen Nachrichten von Bronzen hinauf, unter den Chou aber fließen sie so reichlich, daß der wirklich unternommene Versuch, die ganze Bronzekunst in die Han-Periode oder gar in nachchristliche Zeit hinabzudrücken, beinahe lächerlich wird. Die berühmtesten aller chinesischen Bronzen, die neun Dreifüße des sagenhaften Kaisers Yü (angeblich 2205—2198), galten mindestens zu Anfang des 5. Jahrhunderts v. Chr. als die uralten Regalia der Chou-Könige, können also damals nicht ganz jung gewesen sein. Unter den ersten Han wurden diese Denkmäler einer alten, schon als ganz fremd empfundenen Kultur geradezu gesammelt, wie eine 669 datierbare Bronze im Besitz des Kaisers Wu Ti (140—85) beweist. Sie waren, wahrscheinlich dank ihren Inschriften, die den geschichtsfeindlichen Ratgebern des ersten Ch'in-Kaisers mißfielen, damals schon so selten geworden, daß wegen des Fundes eines Dreifußes (Ting) 116 v. Chr. der Perioden-

name geändert wurde. Der Vorgang hat sich später gelegentlich wiederholt, unter den Sung aber hatten die Funde sich so gemehrt, daß eine ruhigere geschichtliche Auffassung Platz griff. In erster Linie wurden die Bronzen allerdings als Träger von Inschriften geschätzt.

Das älteste Spezialwerk über Bronzen, das Ting-lu des Yu Li (Anfang des 6. Jahrhunderts) weiß mit den Bronzen der Zeit vor den Han offenbar noch sehr wenig anzufangen. Ou-yang Hsiu (1007—1072) in seinem Chi-ku-lu tut einen kleinen Schritt weiter zurück und beginnt mit den Ch'in. Erst in dem K'ao-ku-t'u-lu des Lü Ta-lin von 1092 in 10 Kapiteln treten die Werke der ersten Dynastien in den Vordergrund. Sie werden aber noch mit großer Vorsicht behandelt, Fundorte und Besitzer angegeben. Die bekannteste und umfangreichste Veröffentlichung älterer Zeit, das Po-ku T'u-lu des Wang Fu, der um 1126 starb, 30 Kapitel, bedeutet einen Rückschritt. Es datiert ziemlich leichtsinnig bis zu den Shang und enthält sehr wenig Nachrichten über Fundorte u. dgl. Das etwas spätere, sonst als sehr zuverlässig geltende Chung-ting K'uan-shih des Hsieh Shang-kung (etwa 1145, 20 Kapitel) widmet ein Kapitel sogar den Bronzen der ersten Dynastie, der Hsia. Das verbreitetste und umfangreichste Bronzewerk, Hsi-ch'ing Ku-chien, die Veröffentlichung der kaiserlichen Sammlung, die auf Befehl des Kaisers Ch'ien-lung im Jahre 1749 von einer Kommission unter Leitung des Liang Shih-chêng unternommen wurde (40 Hefte Folio), und seine beiden Fortsetzungen in 11 und 26 Folioheften, die erst in neuester Zeit die Commercial Press in Shanghai nach dem Manuskript veröffentlicht hat, sind ziemlich unzuverlässig und beruhen keineswegs auf besonders gutem Material. Über die Shang gehen die kühnen Gewährsmänner des Kaisers immerhin nicht hinaus. Größere Vorsicht und Gewissenhaftigkeit waltet in dem Chin-shih-so der Brüder Fêng (1821), das 6 Hefte den Bronzen widmet, mit Datierungen sehr zurückhält und über Fundort und Besitzer Auskunft gibt, wenn sie bekannt sind. Dasselbe gilt von der Veröffentlichung der Sammlung des bekannten Vizekönigs Tuan Fang, T'ao-chai Chi-chin-lu (1908, 8 Hefte, 1920 2 Ergänzungshefte). Alle diese Werke enthalten neben sehr genauen Angaben über Gewicht und Größe der Bronzen Abbildungen, die nach Abreibungen in Holzschnitt ausgeführt sind und nicht gerade durch Zuverlässigkeit auffallen. Mit den Mitteln der neueren Reproduktionstechnik haben vor allem die Japaner ihren Bronzebesitz zugänglich gemacht (Teishitsu Hakubutsukwan Kanshōroku. Katalog einer Ausstellung im Museum Tōkyō, 1906; Collection of Chinese Bronze Antiques, Tōkyō 1910; vor allem aber Senoku Seishō, Sammlung Sumitomo, Ōsaka, 8 Foliobände mit Abbildungen, 4 Textbände japanisch und englisch, 2. A. Tōkyō 1921 ff.). Die Sammlung in Mukden, jetzt in Peking, hat neben Bronzen anderen Besitzes Voretzsch veröffentlicht (Altchinesische Bronzen, Berlin 1924), einen Teil des Pariser und Londoner Bestandes Koop (Frühe chinesische Bronzen, Berlin 1924), die Sammlung eines chinesischen Kunsthändlers in Paris Tch'ou Tö-yi, Ch'ou Tê-yi nach unserer Umschreibung (Bronzes antiques de la Chine, Paris und Brüssel 1924). Über die Inschriften s. Petrucci in Journal Asiatique 1916, 5—76, vor allem aber das große Werk von Takada (Kochūhen, 63 Hefte, Tōkyō 1925). Bibliographie der chinesischen Literatur über Bronzeinschriften: Huang, Chin-shih shu-mu, 2 Bände, Peking 1926. Während des Druckes erschien Rosthorn, Die altchinesischen Bronzen, in den Wiener Beiträgen zur Kunst- und Kulturgeschichte Asiens I (1927).

Wesentlich weiter haben uns diese alten und modernen Bemühungen leider nicht gebracht. Die chinesischen Antiquare datieren die Bronzen, wenn sie vorsichtig sind, in die beiden großen Gruppen von Werken der drei Dynastien Hsia, Shang und Chou und jüngerer Zeit. Die Europäer sind ihnen im allgemeinen gefolgt, wenn einige auch über die Chou nicht hinauszugehen wagen. In der Tat ist es mehr als zweifelhaft, ob auch nur eine Bronze oder auch nur ein Bronzetyp der Shang-Zeit zugeschrieben werden kann. Daß aber ein großer Teil der Typen mindestens der Chou-Zeit angehört, wird kein Einsichtiger leugnen. Die mehr oder weniger genauen Daten, die einzelne Bronzen tragen, bedürfen allerdings sorgfältiger Nachprüfung, denn die chinesische Leidenschaft für alte Inschriften ist dem Geschick und Scharfsinn der Fälscher ebenso förderlich wie dem Urteile der chinesischen Sammler abträglich gewesen. Durch die Fundumstände gesichert ist die Echtheit anscheinend nur bei einer datierbaren Bronze aus dem großen Bronzefunde in der Nähe von Chêng-chou, Honan, die vielleicht der Zeit um 575 und dem weiter südlich gelegenen Gebiete der Könige von Ch'u zuzuweisen ist. Abbildungen liegen leider noch nicht vor (vgl. Pelliot in T'oung Pao 1924, 256 und Jades archaïques 28 ff., wo auch die chinesische Literatur über diesen Fund verzeichnet ist). Zu einer genaueren Bestimmung der Chou-Bronzen, die sich immerhin über einen Zeitraum von fast 1000 Jahren

verteilen, reichen jedenfalls die datierten Werke noch nicht entfernt aus. Wir können sie nicht einmal von den älteren Nachahmungen, etwa der Han-Zeit unterscheiden. Dazu kommt, daß das China der Chou ein sehr viel weniger einheitliches Gebilde darstellt als das der Han, das bei aller landschaftlichen Verschiedenheit doch von dem einen großen chinesischen Gedanken der konfuzianischen Staatsanschauung zusammengehalten wird. Das Reich der Chou war ein Feudalstaat, dessen Zerrissenheit nicht einmal in dem Heiligen Römischen Reiche deutscher Nation ein Gegenstück findet. Die viel zu kleine Hausmacht der Chou lag im Mittelpunkte des Landes, umgeben von einem Dutzend und mehr großer Herzogtümer, die seit dem 8. Jahrhundert unbekümmert um den gemeinen Lehnsherrn in fröhlichen Fehden und unfröhlichen Kabalen um die Vergrößerung ihres Besitzes rangen, sich mit unübersteiglichen Zollschranken gegeneinander abschlossen und nur sehr gelegentlich darauf besannen, daß sie zu einem Reiche gehörten. Die Gelehrten, die von Hof zu Hofe wanderten wie die Humanisten des 16. Jahrhunderts oder die beaux-esprits des achtzehnten, begannen erst die geistigen Fäden zu knüpfen, die später China wenigstens innerlich unzerreißbar zusammenhielten — in dieser Zeit ist von ihrer einigenden Tätigkeit noch kaum etwas zu spüren. Ihre Wurzel hatte die politische zweifellos in der ethnischen Zerrissenheit Chinas. Die allmählich gegen Osten und Südosten vorgetragenen Grenzen des Reiches, die unter den Chou vom großen Knie des Hoangho bis zur Küste reichten und den Yangtsekiang nur an der Mündung überschnitten, umschlossen außer chinesischen Siedelungen auch ausgedehnte Enklaven nichtchinesischer Stämme, die Randstaaten, namentlich Ch'in im Westen, Chin im Norden, Wu und Yüeh im Südosten galten kaum als halbchinesisch. Kein Wunder, daß manche Bronze uns sehr wenig chinesisch, manche wirklich „barbarisch" anmutet. Neuere Versuche, diese exotische Kunst den Skytho-Sarmaten oder Skytho-Sibiriern — was immer diese Namen bedeuten sollen — zuzumuten, machen wohl den Gast zum Wirte. Im China der Chou-Zeit kann auch Nichtchinesisches sehr wohl autochthon sein.

Abb. 2. Goldener Knauf. Höhe $5^3/_4$ cm. Ende der Chou-Dynastie? Samml. Eumorfopoulos, London. Nach Koop, Frühe chin. Bronzen.

Solange wir also über die Fundorte der Bronzen nicht besser unterrichtet sind als heute, werden wir immer Gefahr laufen, für Altersunterschiede zu halten, was nur Ortsunterschiede sind. Die Ch'in-Bronzen, die wir schon zu sehen glaubten, haben sich als eine Fatamorgana, genauer gesagt als Händlerphantasien erwiesen. Nur eine kleine Gruppe von Bronzen, von der allerdings bisher nur Bruchstücke bekanntgeworden sind, scheint einem bestimmten Gebiete und dem Ende der Chou zugewiesen werden zu können. Sie stammen aus der Umgebung von Shou-chou am Huai in der Provinz Anhui, wo sich zu Ende der Chou-Zeit die Hauptstadt des Staates Ch'u befand (Coll. Sirén, Paris und Brüssel 1925, S. 2). Die für diese Kunst bezeichnenden, eigentümlichen Bandspiralen kehren ähnlich bei dem zierlich gepunzten goldenen Knaufe der Sammlung Eumorfopoulos wieder, den Abb. 2 wiedergibt.

Nicht viel besser als über die Abfolge sind wir über die Bedeutung dieser eigenartigen Bronze-

Abb. 3. Bronzegefäß. Höhe 19,5 cm. Chou-Zeit? Museen, Berlin.

gefäße unterrichtet. Die neun Dreifüße des Yü sollen Abbilder, wahrscheinlich Karten der neun Provinzen des damaligen China mit Darstellungen ihrer Sonderheiten, namentlich ihrer dämonischen Sonderheiten, getragen haben. Andere Bronzen dienten als Träger von Verträgen, Kabinettsordern, Gesetzen oder geradezu als Denkmäler verdienter Männer. Die meisten werden in den Opferriten des chinesischen Ahnenkultus, der sicherlich bis ins zweite Jahrtausend hinaufreicht, Lebenden und Toten Speise und Trank dargeboten haben Das Zeremonial der Chou regelt durch genaue Vorschriften Zahl und Art der Sakralgefäße nach Rang und Würde des Benutzers, der Anhang sogar die Zusammensetzung der verschiedenen Bronzen nach ihrer Bestimmung. Über die Frage der Echtheit beider Werke ist viel gestritten worden, manches scheint für ihre Verneinung zu sprechen. Aber selbst wenn sie bejaht werden müßte, würde es schwerlich möglich sein, die Typen der überlieferten Denkmäler mit den Typen der Literatur in Verbindung zu bringen. Die Vermutungen der chinesischen Antiquare der Sung-Zeit sind Vermutungen, nichts weiter, denn sie stützten sich ebensowenig auf eine lebendige Überlieferung und standen den vorchristlichen Bronzen genau so fremd gegenüber wie wir; die Bronzen selbst benennen sich in ihren Inschriften häufig anders als die Archäologen. Man mag also die üblichen chinesischen Bezeichnungen als Mittel bequemer Verständigung gelten lassen, von Form und Zweck der Bronzen verraten sie in der Regel nichts. Ebensowenig sagen die häufig abstrusen Kunstwörter für die Ornamente über ihre wirkliche Bedeutung aus. Selbst das allgegenwärtige sogenannte

Abb. 4. Bronzegefäß. Höhe 43,3 cm. Chou-Zeit? Samml. Sumitomo, Ōsaka.

Abb. 5. Bronzegefäß in Vogelform. Höhe 21 cm. Chou-Zeit? Samml. Peytel, Paris. Nach Tizac, les animaux dans l'art chinois.

Donnermuster, der nicht fortlaufende Mäander, der häufig das Grundmuster bildet (Abb. 3), ist wohl erst in sehr später Zeit zu dem Symbole mächtiger Naturkraft erhoben worden, das sein Name bezeichnet. Wahrscheinlich ist es aus Motiven hervorgegangen, die sich aus der Technik des Flechtens ganz natürlich ergaben und auf den Knochenschnitzereien stilistisch umgebildet wurden. Von diesen hat dann die Ornamentik der Töpfereien und Bronzen ihren Ausgang genommen. Mit den geometrischen Grundmustern vermengen sich deutlich animalische Motive in einem Maße der Stilisierung, die jede Deutung für uns ausschließt; die Hauptmotive der späteren chinesischen Ornamentik, wie Drache und Phönix, fehlen noch völlig. Besonders betont werden in offenbar apotropäischer Absicht die Augen, vor allem in der grotesken Tiermaske, die immerhin schon von Lü Pu-wei (gest. 232 v. Chr.) als Vielfraß, T'ao-t'ieh, gedeutet wird (Abb. 4). Das Wort selbst erscheint zuerst am Anfange des 5. Jahrhunderts, aber noch in keiner Beziehung zu den Bronzen, die Sache schon an den Schnitzereien und Keramiken der Shang, und zwar in völlig fertiger und reifer Form, die schon eine sehr lange Ausbildungszeit voraussetzt. Der von Philhellenen gemachte Versuch, dieses Hauptmotiv der Chou-Bronzen aus dem griechischen Gorgoneion abzuleiten, erledigt sich also von selbst; daß dieser Tierdämon ursprünglich ein Menschendämon war, wird aber das Richtige treffen. Eine solche Umbildung würde dem Geiste dieser Tierornamentik, die sich — wie die „skytho-sibirische" Kunst — in der Ausdeutung von Einzelformen zu immer neuen Lebewesen gar nicht genug tun kann, durchaus entsprechen. Der Natur näher stehen die Tiermasken, die sich besonders häufig als Schultermotive finden und Opfertiere symbolisieren sollen (Abb. 4), und vielen Gefäßen wird geradezu die Form

Abb. 6. Bronzeschale. Dm. 46 cm. China, Chou-Zeit? Museen, Berlin.

von mehr oder weniger phantastischen Tieren gegeben, denen spätere Ausdeutungskünste die mannigfachsten symbolischen Bedeutungen untergeschoben haben (Taf. 1, Abb. 5). Wirklich klar sind in ihrer Zweckbestimmung nur die Musikinstrumente, von denen zwei Glockenformen dieser Zeit angehören sollen. Die pilzförmige Glocke, deren Krone zwei tigerartige, nach dem Halsbande zu schließen domestizierte Raubtiere bilden, stellt Abb. 7 in einem besonders schönen Exemplar dar. Sie wurde ihrem Wesen als Musikinstrument entsprechend von außen mit einem Schlägel gespielt, ist also klöppellos, wie alle späteren ostasiatischen Glocken auch.

Die Gußtechnik der frühen chinesischen Bronzen ist noch wenig untersucht; daß sie sich durchweg der verlorenen Wachsform bedient habe, scheint eine Legende zu sein, wie die deutlichen Gußnähte bei einfacher ornamentierten Bronzen beweisen. Die feine und klare Ornamentik, die selten Spuren einer Nacharbeitung zeigt, und die außerordentliche Dünne mancher Güsse spricht für eine sehr hoch entwickelte Technik. Vorspringende Teile, wie Henkel und Griffe, werden aber besonders gegossen und angenietet (Abb. 6). Die Glockenkrone Abb. 8, die zu einer Glocke von ganz ungewöhnlicher, bisher noch nicht belegter Größe gehört und sich durch besondere Zartheit des Ornaments auszeichnet, scheint einfach in den erhitzten Körper der Glocke eingefügt und nur durch den Druck des erkalteten Metalls festgehalten worden zu sein. (?) Ob die Kunst der Tausia schon in früher Zeit geübt worden ist, steht nicht fest. Unter den Han wird diese Technik des Einhämmerns weicherer Metalle in unterschnittene Vertiefungen schon so vollkommen beherrscht, daß eine längere handwerkliche Überlieferung mit Sicherheit angenommen werden kann. Einlagen von Steinen finden sich schon in den Shang-Schichten, die an Bronzen sonst außerordentlich arm sind.

So viele Rätsel die frühchinesischen Bronzen der Wissenschaft aufgeben, so klar und gewaltig sprechen sie zu dem, der aufhört, Fragen an sie zu stellen. Sie sind es — neben der Malerei und Baukunst — die der chinesischen Kunst Weltgeltung geben. Sie sind monumental im eigentlichsten Sinne des viel mißbrauchten Wortes, so monumental, daß alles spätere Gerät neben ihnen kleinlich und spielerisch aussieht, auch wo es die Kräfte des Stoffes viel klarer ausdrückt als diese vielfach gar nicht bronzemäßigen Bronzen, und seinem Zwecke viel besser dient als diese oft gar nicht gerätemäßigen Geräte. Wir dürfen freilich nicht vergessen, daß wir die Bronzen ganz anders sehen, als sie gedacht sind. Denn die Natur hat sich dieser großartigen Werke von Menschenhand liebevoll angenommen: Eigentümlichkeiten der Bronzezusammensetzung, die noch wenig bekannt sind, und der chinesischen Erde haben ihnen eine Patina gegeben, die keine Bronzekunst der Welt kennt.

Über die sogenannte große Kunst der Chou-Zeit sind wir nur durch spärliche literarische Nachrichten unterrichtet. Eine Notiz, die schon im 14. Jahrhundert v. Chr. auf eine Bildniskunst schließen lassen könnte, ist nicht klar verständlich und an sich verdächtig, und die Maleranekdoten, die uns Schriften der Han- und späterer Zeit überliefern, haben geringen geschichtlichen Wert.

Abb. 7. Bronzeglocke. Höhe 61 cm. Chou-Zeit? Museen, Berlin.

Abb. 8. Krone einer Bronzeglocke. China, Chou-Zeit? Höhe 38 cm. Museen, Berlin.

Mit Recht aber hat Conrady schon in seinem wertvollen Beitrage zu Münsterbergs wertloser chinesischer Kunstgeschichte darauf hingewiesen, daß die „Himmelsfragen" des Ch'ü Yüan (343—277?) offenbar nichts weiter sind als die Beschreibung von Wandgemälden mythologischen und historischen Inhalts aus anscheinend wesentlich älterer Zeit und selbst als poetische Fiktion mindestens die Existenz solcher Bilder zur Zeit des Dichters voraussetzen (vgl. das posthume Werk Conradys, T'ien-wên, Leipzig 1927). Daß Bilder so ausgesprochener und echt chinesischer Tendenz sich gerade im frisch sinisierten Süden des damaligen China finden, zu dem Ch'u, die Heimat des Ch'ü Yüan gehört, überrascht etwas. Im Norden weisen nur einige Bemerkungen des Han Fei-tzŭ (gest. 233 v. Chr.) auf eine verwandte Malerei hin. Von ihm stammt auch das bezeichnende Wort, daß Hunde und Pferde sehr viel schwerer zu malen seien als die dämonischen Gebilde der Phantasie.

Erhalten ist von diesen Werken ebensowenig wie von den ältesten Schöpfungen der Plastik, von denen uns die Literatur ebenfalls nur einige dürftige Andeutungen vermittelt. Wenn dem Shih-chi, dem ersten großen historischen Werke Chinas, zu trauen ist, hätten schon zur Zeit des Shang-Kaisers Wu I (nach der üblichen Chronologie 1198—1195) übermenschliche Wesen in

menschlicher Form plastische Gestalt gewonnen. Die ganz phantastischen Legenden von dem großen Automatenkünstler Lu Pan, der nach den einen aus Shantung, nach anderen aus dem damals ganz unchinesischen Kansuh stammen soll, und gelegentliche Bemerkungen der großen Mystiker des 5. und 4. Jahrhunderts beweisen immerhin, daß in der jüngeren Chou-Zeit plastische Tierfiguren durchaus nichts Ungewöhnliches waren. Von einem Skulpturenschmuck der Häuser erfahren wir zum erstenmal im Jahre 680; daß auch die menschliche Gestalt in ihm nicht fehlte, wissen wir aus dem berühmten Gleichnisse des Mêng Ch'ang-chün (gest. 279 v. Chr.) von den Holzskulpturen sagenhafter Geisterbesieger, mit denen die Hauseingänge gegen dämonische Einflüsse verteidigt wurden, und den gebrechlichen Grabbeigaben aus Ton. Plumpe Tonfiguren dieser Art haben sich gelegentlich in chinesischen Gräbern gefunden und mögen teilweise noch bis in die Chou-Zeit hinaufreichen, Holzfiguren, die in der Literatur erwähnt werden, kennen wir aus so früher Zeit noch nicht. Ihnen vorauf gingen einfache Strohpuppen, das Ursprüngliche aber war zweifellos nicht das Symbol, sondern der Mensch selbst. Die Chinesen haben mit dem Odium der lebenden Grabbeigaben den halbchinesischen Staat Ch'in belastet, der seit dem 7. Jahrhundert dieser schönen Sitte gehuldigt haben soll, und sie mögen darin recht haben, daß sie hier am großartigsten ausgebildet und am längsten im Schwange war. Aber noch zur Zeit des Konfuzius (551—479) ist die Erinnerung an diese Gräuel offenbar auch im eigentlichen China vollkommen lebendig, und gelegentlich wird der furchtbare Brauch noch in sehr später Zeit — zuletzt wohl unter den Ming — geübt. Dieser höchste Grabluxus, der bei jedem Todesfalle eines Vaters nahezu die wirtschaftliche Vernichtung der Familie bedeutete, scheint allerdings schon ziemlich frühe aufgegeben worden zu sein: gegen den Grabluxus aber ist in diesem Lande, wo die Toten beinahe mehr bedeuten als die Lebenden, trotz der eifervollen Bemühungen der Philosophen und Nationalökonomen immer ohne Erfolg gekämpft worden. Schon seit dem 9. Jahrhundert hielten Steintiere mindestens vor den Hügelgräbern — in einzelnen Fällen wahren Berggräbern — der Vornehmen Wache. Von der inneren Ausstattung der Gräber wissen wir wenig, wenn wir nicht den Berichten einer Quelle des 6. Jahrhunderts über Grabungen der ersten nachchristlichen Jahrhunderte in angeblichen Chou-Gräbern Glauben schenken wollen. Die Statuenwälder, von denen hier erzählt wird, scheinen nur in der Phantasie des anonymen Autors gewachsen zu sein. Etwas genauer sind wir über die anscheinend sehr viel individuellere Plastik des damaligen Südchina unterrichtet. Kou-chien (496—465), Fürst von Yüeh, einem sehr wenig chinesischen Feudalstaate im Gebiete der heute urchinesischen Provinz Chehkiang, stellte im Gedächtnistempel seines verdienten Ministers Fan Li ein Bronzebildnis des Verstorbenen auf, und zwei Jahrhunderte später nahm in der Hauskapelle des Sung Yü, also in Ch'u, das (plastische?) Bildnis seines unglücklichen Oheims Ch'ü Yüan die Verehrung seines Neffen entgegen. Manenbilder gehörten in diesem Lande überhaupt zu dem notwendigen Hausgeräte.

Ch'in.

Aus dem Kampfe der überlebenden Feudalstaaten, dem das Königshaus der Chou macht- und tatenlos zusehen mußte, geht der schon öfters erwähnte Staat der Ch'in (Shensi) als Sieger hervor. 221 ist das Werk der Befriedung mit den Waffen vollendet. Zum ersten Male war China ein einheitliches Reich unter einer starken Zentralregierung, die der „erste Kaiser" Shih Huang Ti mit Hilfe begabter und skrupelloser Minister wirksam und für lange Zeit vorbildlich ausbaute. In der — trügerischen — Hoffnung, den räuberischen Überfällen der zentralasiatischen Nomaden Einhalt zu gebieten, wurde die Linie schwacher Grenzforts gegen Norden und Nordwesten durch die „große Mauer", das größte Bauwerk der Erde, geschlossen, das in seiner heutigen Gestalt

übrigens erst der Ming-Zeit angehört. Mit dieser Deckung im Rücken, die wie alle Deckungen nur so lange wirksam war, als China Kraft genug hatte, sie zu verteidigen, konnte eine kräftige Offensive gegen Südosten unternommen werden, die Chinas Grenzen bis nach Tongking vortrug. Die großartigste Tat des ersten Kaisers aber ist der in der Weltgeschichte unerhörte Versuch, einem großen Volke seine Geschichte zu nehmen, ein Versuch, der das Andenken des genialen Herrschers in den Augen der Chinesen mit ewigem Fluche belastet hat. Der planmäßige Vernichtungszug gegen die gesamte politische und geschichtliche Literatur Chinas, der im Jahre 213 unternommen wurde, führte, so unwahrscheinlich es klingt, zu vollem Erfolge: nach dem Sturze der Ch'in, bei dem auch die kaiserliche Bibliothek in Rauch aufging, war fast die gesamte chinesische Literatur ein Haufen von Trümmern, aus dem die Gelehrten der Han erst wieder einen neuen Bau errichten mußten. Die von den Ratgebern des Kaisers erhoffte Wirkung aber wurde völlig verfehlt. Der verfolgte Konfuzianismus wurde mit der Märtyrerkrone geschmückt, und die in orthodoxem Geiste ausgeführten Rekonstruktionen haben die konfuzianische Staatsmoral dem Chinesentum vielleicht fester eingepflanzt, als ihre unversehrten Urbilder je gekonnt hätten.

Shih Huang Ti, der fast unbeschränkte Herr des auch in seinem damaligen Umfange riesigen Reiches, des mächtigsten der Welt, hat, wie alle großen Fürsten, das Nobile officium des Bauens mit wahrer Leidenschaft erfüllt. Von der Pracht des A-fang-Palastes in Hsien-yang, nicht weit von der langjährigen westlichen Hauptstadt Ch'ang-an, dem heutigen Si-an-fu, werden von den Historikern Märchendinge erzählt, allerdings nicht aus eigener Anschauung, denn dem mächtigen Bau war nur ein sehr kurzes Leben beschieden. Hier erhoben sich auch die bedeutendsten Denkmäler der älteren Plastik, von denen uns die Literatur berichtet, zwölf Bronzeriesen in barbarischer Tracht, die der Kaiser aus den Bronzewaffen des entwaffneten Reiches hatte gießen lassen, samt zwölf mächtigen Glocken in ebenso mächtigen Bronzegerüsten. Aus den Angaben über ihr Gewicht — etwa 120 000 chinesische Pfund — läßt sich auf ihre sehr beträchtlichen Maße schließen. Die kurze, von großartigstem, wahrhaft kaiserlichem Selbstbewußtsein erfüllte Inschrift ist überliefert. Zehn von ihnen hat schon 190, die beiden letzten Ende des 4. Jahrhunderts n. Chr. nach mannigfachen Wechselfällen das Schicksal fast aller chinesischen Bronzestatuen ereilt, die in China ja bares Geld bedeuten. Dagegen sollen die Opferstiere aus Stein, die der Vizekönig von Ssŭch'uan Li Ping zum symbolischen Schutze seiner großen Bewässerungsarbeiten errichtet hatte, nach Ōmura noch heute im Tempel Shêng-shou-ssŭ (Ch'êng-tu) stehen (?). Was sonst von Skulpturen der Ch'in-Zeit erzählt wird, z. B. von den zwölf lebensgroßen Bronzemusikanten und einem $7\frac{1}{2}$ Fuß hohen fünfarmigen Leuchter aus grünem Jade in Form zusammengerollter „Hydren", die Kao Tsu, der erste Han-Kaiser, 206 im Palaste der Ch'in fand, stammt aus späten und offenbar sehr phantastischen Werken. Aber selbst der sonst so sachliche und nüchterne Ssŭ-ma Ch'ien (2.—1. Jahrhundert) beginnt zu schwärmen, wenn er von den Wundern der Ch'in berichtet, deren Geschichte doch eben erst der Vergangenheit angehörte. Besonders scheint das Grab, in dem Shih Huang Ti mit einem mehr als kaiserlichen Gefolge von Lebenden 209 für eine Ewigkeit beigesetzt wurde, die genau drei Jahre, bis zur Ausraubung durch Hsiang Yü, dauerte, die Einbildungskraft seiner Zeitgenossen befeuert zu haben (Forke, Mitteilungen des Oriental. Seminars I, 66). Der majestätische, die ganze Landschaft beherschende Tumulus, den Segalen Taf. 1 abbildet, kündet aber heute noch, beredter als alle Geschichtserzählung, die Herrschergewalt dieses größten aller chinesischen Monarchen. Kein ägyptischer König hat sich ein Denkmal gesetzt wie diesen Berg von vielleicht 5 Millionen Kubikmetern, also dem doppelten Inhalte der größten Pyramide.

Von irgendwelchen äußeren Einwirkungen auf die chinesische Kultur scheint in dieser Zeit noch nicht die Rede zu sein. Darum wäre die Nachricht von einem Maler Lieh I, der 245 aus einem nicht näher zu bestimmenden Lande im Westen an den Hof des späteren Shih Huang Ti kam, von großem Interesse — wenn sie nicht alle Anzeichen einer späten Romanze trüge. Die kräftige Ausdehnung der Ch'in nach dem sicherlich nicht sehr kulturreichen Süden scheint wenig Anregung gebracht zu haben; nach dem Westen verfolgen sie eher eine Politik der Abschließung.

Han.

Unter den Han, die nach schweren Kämpfen 206 den Kaiserthron bestiegen, tritt in der äußeren Politik eine völlige Wandlung ein. Der Einigung und Festigung Chinas, das wieder an die Überlieferung der Chou anknüpfte, folgt eine mächtige Ausdehnung nach Westen, die das Reich der Han zeitweise zu dem überlegenen östlichen Gegenbilde des römischen Imperium macht. Die diplomatische Erkundung des Chang Ch'ien (138—126 und 115—114), der nach vielen Wechselfällen bis nach Ferghana vordringt und die ersten genaueren Nachrichten über Indien mitbringt, schafft die Grundlage für eine Reihe kühner Vorstöße nach Zentralasien, die Turkestan eine Zeitlang unter eine fragwürdige chinesische Oberherrschaft stellt. Mit den ersten wirklichen Niederlagen der Hunnen beginnt die allmähliche Abdrängung dieser gefährlichen Nachbarn Chinas nach dem Westen, deren letzte Nachwirkungen in der Völkerwanderung auch die Schicksale Europas bestimmen, Korea wird größtenteils unterworfen. Unter den schwachen letzten Han-Kaisern und dem Usurpator Wang Mang (9—22 n. Chr.) geht der wenig gesicherte mittelasiatische Besitz wieder verloren. Als aber ein Verwandter der Han 25 n. Chr. als der erste Kaiser der zweiten oder östlichen Han (bis 220 n. Chr., Hauptstadt Lo-yang, das heutige Ho-nan-fu) zur Macht kommt, wendet sich China dem alten Ziele wieder zu. Schon der zweite Kaiser Ming Ti nimmt 73 n. Chr. durch Pan Ch'ao die Offensive gegen Turkestan auf. Bis 107 ist China im Besitze der wichtigsten Karawanenstraßen nach dem Westen; nur das Partherreich, das aus der Vermittlung zwischen Ost und West ungeheure Gewinne zog, verhinderte eine unmittelbare Berührung zwischen dem römischen und dem chinesischen Reiche. Als 162 die Macht der Parther von den Römern gebrochen wurde, war die chinesische Vorherrschaft in Mittelasien längst einer dem Verkehr nicht gerade günstigen Anarchie gewichen, und der Handel mußte sich neue Wege suchen. Sie führten zu den Seehäfen Südchinas. Die sogenannte Gesandtschaft des Kaisers Antoninus, die im Jahre 166 über Annam nach China gelangte, wahrscheinlich eine Gesellschaft verwegener Handlungsreisender, ist nur der Auftakt eines ziemlich lebhaften unmittelbaren Verkehrs zwischen dem Mittelmeergebiet und China, der sich mit dem mittelbaren aber nicht messen konnte. Am innigsten waren die Beziehungen zum Iran und zu Indien, dem Ostasien vor allem den Buddhismus verdankt, die stärkste geistige Macht im fernen Osten neben der chinesischen Schrift.

Spätere Historiker wollen schon in dem „goldenen" Götterbilde, das Ho Ch'ü-ping 121 v. Chr. bei einem seiner siegreichen Feldzüge gegen die Hunnen erbeutete, eine Buddhastatue sehen — sicherlich ohne Grund. Die ersten buddhistischen Schriften, die 2 v. Chr. ein Ching Hsien von den Indoskythen, den damaligen Beherrschern Nordindiens und eifrigen Buddhisten, erhielt, scheinen keine nachhaltige Wirkung ausgeübt zu haben, da es an Übersetzern gemangelt haben wird, und die Verbindung zu Lande 9 n. Chr. abriß. Aber schon im 7. Jahrzehnte hatte der Buddhismus unter den Angehörigen der höchsten Aristokratie, wie dem Halbbruder des Ming Ti, Ying, König von Ch'u am Mittellauf des Yangtse (gest. 71), Gläubige gewonnen. Die Erzählung von dem gottgesandten Traume des Ming Ti, von seiner Gesandtschaft zu den Indoskythen,

die mit Buddhabildern, heiligen Schriften und zwei indischen Priestern zurückgekehrt sei, und von der Bekehrung des Kaisers scheint eine frühe Legende zu sein. Der Weg, den der Buddhismus nahm, führte wahrscheinlich zur See nach den Häfen des südlichen und mittleren China, wo wir schon Ende des 2. Jahrhunderts blühende buddhistische Gemeinden und in dem Abenteurer Chai Jung einen skrupellosen politischen Nutznießer der neuen Lehre finden. Nach der Wiedereroberung Zentralasiens, die auch nach der Preisgabe im Jahre 107 in einer größeren Freiheit des Verkehrs nachwirkte, tropft auch im Norden der Buddhismus ins Land. Hier entwickelt der parthische Priesterprinz An Shih-kao seit 147, indoskythische Priester etwas später, eine eifrige Übersetzertätigkeit. Zweifellos sind damals im Norden wie im Süden auch buddhistische Götterbilder, meist wohl ikonographische Vorlagehefte, nach China gewandert. In der chinesischen Kunst fanden sie nur schwachen Widerhall, wie in den vergoldeten Tonstatuen mit wirklichen Kleidern, die Chai Jung, wohl nach gemalten Vorlagen, in den von ihm errichteten Tempeln aufstellen ließ.

Im ganzen gehört die Kunst der Han noch der rein chinesischen Vorstellungswelt an. Die prachtvollen Bauten der 1. Han waren mit historischen Wandgemälden von kräftig ethischer Tendenz geschmückt, die eine unmittelbare Fortsetzung der mittelchinesischen Überlieferung darzustellen scheinen. Eine gute Vorstellung dieser Kunst gibt die poetische Beschreibung der Wandgemälde und -reliefs in dem um die Mitte des 2. Jahrhunderts v. Chr. angelegten Ling-kuang-Palaste, die Chavannes, Mission Text 31ff. übersetzt. An Beispiel und Gegenbeispiel aus Geschichte und Legende werden hier die Tugenden des Konfuzianismus anschaulich gepredigt, ohne daß die phantastische Welt des Taoismus ganz unterdrückt würde. An Stelle der Gestalten aus Sage und alter Geschichte treten aber immer häufiger Persönlichkeiten aus der lebendigen Gegenwart, wie 51 v. Chr. die elf verdienten Minister, denen der Kaiser im Einhornpavillon ein malerisches Denkmal setzte. Das Bildnis der Witwe eines Hunnenfürsten, deren Sohnes die chinesische Geschichte besonders ehrend gedenkt, führt uns schon 120 v. Chr. zu einem der häufigsten Motive späterer Malerei, der Darstellung fremder Völkertypen. Erhalten ist von allen diesen Werken nichts. Auch von ihrer Technik ist nichts bekannt. Wohl aber wissen wir, daß zwei der technischen Hauptwerkzeuge, das Papier von Ts'ai Lun (gest. 114 n. Chr.), der chinesische Pinsel angeblich von Mêng Tien 220 v. Chr., unter den Han erfunden oder zur ersten Auswirkung gekommen sind.

Immerhin können wir uns von der Malerei der Han-Zeit eine gewisse Vorstellung nach den Übersetzungen in Stein machen, die uns die Grabkunst überliefert hat. Es sind die Platten von Grabkapellen, die unmittelbar vor dem Grabe zur Darbringung der Opfer an den Toten errichtet wurden. Der Gebrauch scheint sich auf Nordchina und Ssŭch'uan beschränkt zu haben, die erhaltenen Denkmäler gehören sämtlich der Provinz Shantung an.

Fast unversehrt ist die Kapelle von Hsiao-t'ang-shan im Bezirke Fei-ch'êng erhalten, ein konstruktiv sehr mangelhafter Steinbau in Holzformen, mit Satteldach, das in Stein ein Ziegeldach nachahmt; das Gesims der offenen Vorderseite wird durch eine achteckige Mittelsäule getragen. Die Steine sind wie alle Platten dieser Art auf der Außenseite ohne Zierrat; innen sind sie in Gravierung, also einer vollkommen zeichnerischen Technik verziert. Die Inschrift eines gelegentlichen Besuchers von 129 n. Chr. gibt ein sicheres spätestes Datum, läßt aber ihrem ganzen Tone nach auf eine wesentlich frühere Entstehungszeit schließen. Gegen die alte Überlieferung, die diese Kapelle einem „frommen Sohne" Kuo Chü aus dem Ende der ersten Han-Dynastie zuschreibt, sind bisher keine überzeugenden Gründe beigebracht worden. Mit völliger Sicherheit lassen sich die Grabkapellen der Familie Wu in Chia-hsiang datieren, die als Ganzes zerstört sind, deren Platten aber noch so gut wie sämtlich an Ort und Stelle in einem kleinen Museumsschuppen lagern und ohne große Schwierigkeit wieder zu dem bedeutendsten Denkmal der Han-Kunst vereinigt werden könnten. Die Figuren sind in leicht erhöhter glatter Fläche auf dem abgespitzten Grunde ausgespart. Über die Bestimmung der Kapellen sind wir durch die Inschrift auf einem der

Abb. 9. Grab der Familie Wu, vordere Kammern, 6. Platte. Der Kampf um die Brücke. Kalkstein, Breite 2 m. 168 n. Chr. Shantung, Chia-hsiang. Nach Chavannes, Mission.

beiden erhaltenen Steinpfeiler, von denen die zum Grabe führende Geisterstraße flankiert wurde, und durch Grabstelen unterrichtet, die zum Teil verloren, deren Inschriften aber überliefert sind. Danach ruhten in den zugehörigen Gräbern mehrere Angehörige einer angesehenen Familie Wu, meist ziemlich beträchtliche Beamte, ein Vater unbekannten Namens, seine Söhne Liang (78—151), K'ai-ming (82—148) sowie zwei Söhne des K'ai-ming, namens Pan (145 jung gestorben) und Jung (gest. 168). Die Bestimmung der Zugehörigkeit der Steine zu den verschiedenen Kapellen, die als die vorderen, hinteren, linken und als die des Wu Liang bezeichnet zu werden pflegen, macht Schwierigkeiten. Die sogenannte Kapelle des Wu Liang ist anscheinend völlig richtig so bezeichnet worden, da in der Darstellung ein Bild des „Gentleman ohne Amt" besonders hervorgehoben wird, und die Inschrift der zugehörigen Stele mit noch stärkerer Betonung von seinem Leben procul negotiis spricht. Die Feststellung ist nicht ganz ohne Bedeutung, weil wir aus der Steleninschrift auch den Meister dieser Platten kennen, einen Wei Kai, einen der ersten Künstler in China, mit dem wir ein Werk verbinden können. Die sogenannten vorderen Kammern scheinen die des Jung, die linken vielleicht die des Pan mit zu enthalten.

Literatur: Chavannes, Mission, Text 62—221 mit den zugehörigen Tafeln; Sekino, Journal of the College of Engineering, University of Tōkyō vol. VIII, 1 Taf. 1—62; Ōmura, Shina Bijutsushi Taf. 34—71.

Nach Motiven und Stil bilden diese beiden größten Gruppen von Grabplatten, zu denen sich noch mehrere kleinere Gruppen und einige vereinzelte Tafeln gesellen, ein Ganzes. Den breitesten Raum nehmen historische und didaktische Szenen ein, die sich zum Teil geradezu wie Illustrationen zu den chinesischen Klassikern ausnehmen, wie sie z. B. Ming Ti durch Pan Ku und andere auswählen ließ. In den meisten Fällen sorgen säuberliche Inschriften dafür, daß jeder Irrtum über den Sinn der Darstellung vermieden und die erzieherische Wirkung unter allen Umständen erreicht wird. Aber auch Wesen und Wirken der Elemente, die Reiche des Wassers, der Luft, die tiergestaltigen Symbole der schaffenden und zerstörenden Kräfte des Universums, vor allem der Drache, jetzt in seiner echt chinesischen Form, die in späterer Zeit nicht wesentlich mehr verändert worden ist, werden in Formen von wilder und doch immer etwas dürrer Phantastik gekleidet. In reich bewegten Kämpfen (Abb. 9) und Jagden, prächtigen Aufzügen und Tänzen, Gauklerfesten und häuslichen Szenen, die selbst von den Geheimnissen der Küche den Schleier ziehen, lebt sich ein bürgerliches Leben von einer Genußfreudigkeit aus, die eigentlich nur in der Kirmesstimmung der angehenden Tokugawa-Zeit eine Parallele findet und zu der sakralen Feierlichkeit der Chou-Kunst in merkwürdigem Gegensatze steht. Die Figuren sind in klarer

Abb. 10. Kalksteinplatte vom Grabe des Ehepaares Tai. 114 n. Chr. Shantung, jetzt Sammlung Yi Yuan. Nach Tizac, les animaux dans l'art chinois.

Silhouette rhythmisch gereiht, meist in einfachen Streifen, fast heraldisch streng um eine kräftig betonte Mittelachse angeordnet; eine geschlossene Bildwirkung wird nirgends gesucht, die Tiefe des Raumes nur durch Übereinanderlegen der Reihen angedeutet. Der ziemlich stilwidrige Versuch, durch perspektivische Zeichnung einzelner Figuren eine gewisse Tiefenwirkung zu erzielen, bleibt sehr zum Heile dieser ausgesprochenen Flächenkunst in den Anfängen stecken. Gerade die strengste Beschränkung auf das einfache Profil ist es, was diesen Gestalten, den stürmisch bewegten wie den ruhenden, ihr überzeugendes Leben gibt. Wir dürfen uns allerdings nicht darüber täuschen, daß diese Kunst durchaus von den Brosamen der verlorenen großen Malerei lebt und ihren Bedarf beinahe fabrikmäßig mit Vorlageheften deckt, denen immer wieder dieselben Gestalten und Gruppen entnommen werden.

Ein persönlicheres Werk, aber ebenfalls eine klare Übertragung eines malerischen Vorbilds, ist die 171 n. Chr. zu datierende Steingravierung in Ch'êng, Provinz Kansuh, Chavannes, Mission S. 235, mit ihren meisterhaften Baumprofilen, in denen der ostasiatische Sinn für das geheimnisvolle Leben der „unbeseelten" Natur zum ersten Male leise anklingt. Die Grabkunst arbeitet in der Regel mit stärker plastischen Mitteln. Aber selbst die ziemlich kräftigen versenkten Reliefs mancher Grabmonumente, wie der Grabpfeiler von P'ing im Fei-Kreise, Shantung (86 und 87 n. Chr.), denen sich einige jüngere Monumente anschließen, und sogar die ausgesprochenen Reliefs der umfangreichen

Abb. 11. T'ao-t'ieh vom linken Pfeiler des Shên Fu-chün. Kalkstein. Ch'ü-hsien, Provinz Ssŭch'uan. Um 150 n. Chr. Nach Segalen, Mission.

Gruppe von Liang-ch'êng-shan (Chavannes, Mission S. 264ff., Sekino Taf. 67—75), die wahrscheinlich zu dem Grabe des 120 n. Chr. gestorbenen Prinzen An gehören, die nahe verwandte Platte des Ehepaares Tai (Abb. 10) und die Pfeiler von Têng-fêng, Honan (Chavannes, S. 41—61 u. Taf., 118—123 n. Chr.) wirken durchaus bildhaft.

In merkwürdigem Gegensatze zu dieser Flächenkunst der Grabkapellen und Grabpfeiler in den alten chinesischen Provinzen Shantung und Honan stehen die Monumente von Shu, dem heutigen Ssŭch'uan, einem Gebiete, das erst im 2. Jahrhundert v. Chr. dem chinesischen Reiche fest eingegliedert wurde. Diese reiche und politisch immer sehr selbständige Provinz muß allerdings sehr früh und sehr gründlich sinisiert worden sein, denn schon 140 v. Chr. sollen in der hohen Schule der Hauptstadt Ch'êng-tu dem Konfuzius und seinen 72 Schülern Sitzbilder errichtet worden sein, während wir im alten China erst 124 n. Chr. von derartigen Huldigungen vor dem großen Staatsweisen hören.

Erhalten sind vor allem Steinpfeiler, wie sie in ärmeren architektonischen Formen auch in Honan und Shantung die Geisterstraße flankierten. Der älteste gehört zu dem Grabe eines 105 n. Chr. verstorbenen Wang Huan in Hsin-tu; er liegt noch nicht in brauchbaren Abbildungen vor. Mehrere etwas jüngere Pfeiler, vor allem die des Shên Fu-chün (um 155) und des Chao Chia-p'ing in Ch'ü-hsien, des P'ing Yang in Mien-chou, des Kao Yi (gest. 209) in Ya-chou hat Segalen, Mission Taf. 15—26, 30—31, 33—42, 46—48, vortrefflich veröffentlicht. Neben Bildübersetzungen in Stein, die sich von denen der Wu-Kapellen nur durch größere Vollendung der Form unterscheiden, tragen sie wildbewegte Kämpfe mit Raubtieren, Grabprozessionen zu Pferde, die Tiersymbole der Himmelsrichtungen und den renaturalisierten T'ao-t'ieh (Abb. 11) in durchaus plastisch empfundenem, nicht selten vom Grunde beinahe gelöstem Relief. Die jüngere chinesische Reliefplastik hat nichts Ebenbürtiges geschaffen. In Ssŭch'uan finden wir auch die ersten Grabstelen mit den prachtvollen Drachenbekrönungen, die bis in die späte T'ang-Zeit hinein Sitte bleiben (Stele des Fan Min von 205 in Lu-shan, Arbeit des Liu Ch'êng, Stele des Kao Yi, gest. 209, in Ya-chou, abg. Segalen, Mission Taf. 50).

Auch die Rundplastik stand im wesentlichen im Dienste der immer reicher ausgebildeten Grabkunst. Neben den schon mehrfach erwähnten Grabpfeilern und menschlichen Grabwächtern faßten Tierfiguren die Grabstraße ein, symbolische Glückbringer wie die besonders häufigen Steinwidder, wehrhafte Bekämpfer böser Einflüsse wie die großen Raubtiere des Katzengeschlechtes, aber auch die tierischen Freunde des Lebenden, vor allem das Pferd, das wir zuerst am Grabe des alten Haudegens Chang Liang (gest. 187 v. Chr.) finden.

Erhalten ist eines der Steinpferde und vielleicht noch andere Tiere vom Grabe des großen Hunnensiegers Ho Ch'ü-ping (gest. 117 v. Chr.) in Hsing-p'ing, Shensi (Segalen, Mission Taf. 2—3, Wenley in Chinese Social

and Political Science Review VIII, 1924, H. 4, 111, Lartigue, in Artibus Asiae II,2). Zwischen den Beinen des geruhig stehenden Tieres liegt rücklings ein bärtiger Barbar; der offenbar beabsichtigte Eindruck, daß das Roß den hunnischen Krieger zu Boden tritt, ist völlig verfehlt. Man hat daher das Alter des Denkmals bezweifelt. Dann müßten aber auch die rohen Steinmänner vor den beiden Steinpfeilern von 118 n. Chr. fallen, die in Têng-fêng, Honan, zu Ehren des heiligen Berges Sung-shan gesetzt sind, und nicht minder die Steinkolosse von den Gräbern der Könige von Lu bei Ch'ü-fu in Shantung, jetzt in Ch'ü-fu selbst, die nach der Inschrift zwischen 95 und 146 n. Chr. zu datieren sind (Ōmura, Shina Bijutsu Taf. 74). Diese Menschengestalten stechen allerdings merkwürdig gegen die prachtvollen Steintiere ab, die aus Gräberanlagen der Han-Zeit überliefert sind, schlanken, nervösen, wie eine Feder gespannten Bestien vom Typus der großen Raubkatzen ohne allzu klare zoologische Kennzeichen, wenn sie nicht gar durch Flügel u. dgl. in die höhere Sphäre der Phantasie erhoben sind. Die beiden Löwen vor den Gräbern der Familie Wu sind nach der Pfeilerinschrift von 147 das Werk eines Sun Tsung (Sekino, Journal Coll. Eng. Taf. 22). Nach Ssŭch'uan führen uns wieder die Fabeltiere von den Gräbern des Kao Yi (gest. 209) und seines jüngeren Bruders Kao Kuan-kuang in Ya-chou (Segalen, Mission Taf. 51—55) und vom Grabe des Fan Min in Lu-shan von 205 (Segalen Taf. 56). In der Sung-Zeit hören wir von halbversunkenen Steinbildern, deren Köpfe noch 10 Fuß (etwa $2^1/_2$ Meter?) aus der Erde hervorragten.

Die fremden Elemente in dieser Kunst der Grabkapellen und -straßen, die Akroterien und Bukranien, die Löwenmasken und Flügelpferde, die exotischen Jagdszenen, die stolzen Riesenkatzen des Geisterweges, drängen sich selbst dem flüchtigsten Blicke auf. Sogar die merkwürdige Technik der Kapellenplatten hat z. B. in der Grabstele des Metrodoros von Chios (3. Jahrhundert, Antikensammlung, Berlin) einen Vorläufer. Im ganzen überwiegen aber die iranischen Einflüsse bei weitem, wir werden also wohl in Baktrien und Parthien, wo der Hellenismus mit der iranischen Kultur die engste Verbindung eingegangen war, die Vermittler zu suchen haben. Sonderlich viel aber bedeuten alle diese fremden Züge im Gesamtbilde der Han-Kunst sicherlich nicht. Die Freude an naiver Erzählung und die flackernde Unruhe der in Stein übersetzten Wandgemälde, selbst die nervöse Spannung in den Tierskulpturen ist nicht iranisch und ganz und gar nicht griechisch, sondern einfach chinesisch.

Auch die innere Ausstattung der Gräber scheint unter den Han mindestens seit Wên Ti (179—157) trotz alles Wetterns der Moralisten und Wirtschaftler immer reichere Formen angenommen haben, so daß die Obrigkeit mit allerlei Vorschriften eingreifen mußte, die uns allerdings noch liberal genug erscheinen. Bei den Gräbern der Vornehmen wurden natürlich keinerlei Beschränkungen beobachtet.

Sie waren so reich ausgestattet, daß die „roten Augenbrauen", eine Räuberbande größten Stiles, die in dem Interregnum zwischen der ersten und zweiten Han-Dynastie eigene Politik machte, im Jahre 24 n. Chr. aus Mangel an Transportmitteln das Grab des Wu Ti (140—87 v. Chr.) nicht seines ganzen Inhaltes berauben konnten, und daß der Hausmeier der letzten Han-Kaiser Tung Cho (gest. 192) den leeren Staatsschatz durch systematische Plünderung vornehmer Gräber aufzufüllen versuchte. Die tönernen Puppen und Geräte, mit denen sich das Volk begnügen mußte, sind in nicht geringer Zahl erhalten und kulturgeschichtlich von großer Bedeutung; künstlerisch bedeuten sie nichts. Holzfiguren, von denen die Literatur spricht, scheinen aus dieser Zeit noch nicht überliefert zu sein. Allerdings steht die Datierung der Grabbeigaben auf schwachen Füßen. Einigermaßen zuverlässige Ausgrabungen von Gräbern, die möglicherweise der Han-Zeit angehören, sind nur in der Mandschurei und in Ssŭch'uan unternommen worden, vgl. Hamada in Kokka H. 141 und 252, ders. in Tōyō Gakuhō III, 1 und Kokka H. 224 für die Mandschurei, Brooke und Torrance, Burial Customs in Szechuan in Journal North China Branch Royal Asiatic Society XLI 1910, für Ssŭch'uan; allgemein Laufer, Pottery of the Han Dynasty, Leiden 1909; Hamada, Shina Komeiki Deizō Zusetsu, Kyōto 1925, 2 Bde.; Lo, Ku-ming-chi T'u-lu, Shanghai 1907; Hentze, Les figurines de la céramique funéraire (Hellerau 1927.).

Gelegentlich nahm der Tote selbst in effigie in seinem Grabe Platz, wie Chao Ch'i (gest. 201 n. Chr.), der sich im eigenen Grabe als Wirt, vier Weise des Altertums als seine Gäste wahrscheinlich in plastischem Bilde darstellte. Grabanlagen dieser Art bilden den Übergang zu den Gedächtnistempeln, die besser Ehrentempel heißen sollten, weil sie verdienten Männern nicht selten noch bei Lebzeiten gesetzt wurden. Die Sitte, hier das Bild des Geehrten auf-

Abb. 12. Flügeltier, Bronze. Höhe 25 cm. Erste Jahrhunderte n. Chr.? Museen, Berlin.

zustellen, scheint aus dem Süden gekommen zu sein, und das reichste Beispiel, der Gedächtnistempel des Philosophen Huai-nan-tzŭ (gest. 122 v. Chr.), in dem der Tote, auf einem Ruhebette sitzend, sich mit acht Edlen der Vorzeit unterhielt, führt uns nach Anhui, also in das Gebiet des Yangtse.

Daß in den großartigen Palästen der Han der plastische Schmuck nicht hinter dem malerischen zurückstand, wissen wir aus der obenerwähnten poetischen Verherrlichung des Ling-kuang-Palastes, wie aus vielen anderen Nachrichten. Auf einem riesigen Pavillon, dessen Spitze angeblich noch 200 Li von Ch'ang-an zu sehen war, fing ein Magier aus Bronze in einer Bronzeschale den heiligen Himmelstau auf, Bronzephönixe dienten als Windfahne, kolossale Steinfische und Kröten, Figuren der himmlischen Weberin und des Hirten belebten Parks und Teiche. Die Bauten waren mit reichen, dekorativen Reliefs, wohl aus Holz, geschmückt, als deren größter Meister Li Chü zur Zeit des Kaisers Ch'êng Ti (31 bis 7 v. Chr.) gilt. Selbst physikalische Instrumente, wie der Seismograph des Chang Hêng 132 n. Chr., an dem der Erdstoß Kugeln aus Drachenmäulern in die aufgesperrten Rachen von Fröschen schleuderte, waren in erster Linie Werke der Plastik. Zu etwas Ähnlichem mag der bekannte Drache der Sammlung Stoclet in Brüssel und das Flügeltier Abb. 12 gehört haben, das auch in seinem fragmentarischen Zustande eine bessere Vorstellung von der Größe des plastischen Stiles der Han gibt als alle Steinmetzarbeiten. Eine freie Plastik, eine Plastik also, die nicht irgendwie einem höheren Zwecke dient, gibt es damals so wenig wie später. Selbst die zahlreichen Pferdebildnisse, von denen wir häufig hören, seit China mit dem pferdeberühmten Ferghana in nähere Berührung gekommen war, sollten als Kanon das Auge für die Beurteilung des idealen Pferdes schärfen. Das erste dieser „himmlischen" Pferde wird schon 101 v. Chr. am Tore eines der zahllosen Paläste aufgestellt, das berühmteste ließ der große General Ma Yüan 44 n. Chr. aus erbeuteten Bronzepauken der Südbarbaren gießen, jenen Pauken, die durch ihre Verbreitung über weite Gebiete bis nach Indonesien hin bei den europäischen Forschern größere Liebe gefunden haben als die ganze übrige chinesische Bronzekunst zusammen. Erhalten sind von der ganzen chinesischen Bauplastik nur einige kleine Stücke aus gebranntem Ton. Die Steinarbeiten werden meist zerstört sein; das einzige bisher bekannte Werk, ein Löwenkopf von dem T'ung-chiao-Pavillon des Hausmeiers Ts'ao Ts'ao (210 n. Chr.), hat bei dem großen Erdbeben des Jahres 1923 mit der Sammlung Okura den Untergang gefunden (abg. Kokka H. 363). Einzelnes mag noch in chinesischer Erde schlummern. Die Bronzen vollends sind wohl so gut wie alle der Sehnsucht nach Kupfer-Cash zum Opfer gefallen.

Abb. 13. Bronzegefäß. Höhe 19 cm. Han-Dynastie. Samml. Peytel, Paris. Nach Tizac, animaux.

Eine etwas bessere Vorstellung können wir uns von dem Geräte der Han-Zeit machen, nicht nur nach den Surrogaten, die den Toten ins Grab folgten, sondern auch nach Originalen. Das edlere Gerät stand unter Aufsicht des Hofamtes Shang-fang, das um 50 v. Chr. förmlich errichtet wurde, aber schon unter den Ch'in Vorgänger gehabt hatte. Ihm waren vier Werkstätten unterstellt, von denen eine im fernen Ssŭch'uan, in Ch'êng-tu, lag. Wahrscheinlich ist ein großer Teil der Grabkunst, sicherlich der malerische und plastische Schmuck der kaiserlichen Anlagen, in diesen Werkstätten ausgeführt oder mindestens beaufsichtigt worden. Über die Bronzekunst der Han sind wir durch viele datierte Werke besonders gut unterrichtet.

Sie hat offenbar in weit größerem Umfange als unter den Chou weltlichen Zwecken gedient; daß wir von etwa 20 Künstlern bezeichnete Werke kennen, bedeutet also keinen Mangel an Ehrfurcht. Des größten Rufes scheint Meister Ting Huan genossen zu haben, der kurz vor der Wende unserer Zeitrechnung in Ch'ang-an gelebt haben soll. Er gilt als der Schöpfer eines Räuchergefäßes mit reichem Schmucke von Tieren und Pflanzen in bergiger Landschaft, das auch für einen bekannten keramischen Typ das Vorbild gegeben hat. Da der Gebrauch von Räucherwerk von Indien nach China gekommen ist, dient die Bronzekunst hier eigentlich schon fremden Göttern. Manche der Chou-Typen wurden allerdings mit religiöser Ehrfurcht festgehalten. Im ganzen aber zeigen die eleganten und etwas kraftlosen Formen, die sparsame, oft kaum angedeutete Ornamentik, einen ganz neuen Geist. Im Zierat melden sich klassische Elemente, es wird klarer und zahmer, auch wo es von Vorbildern der Chou-Zeit ausgeht (Abb. 13, 14), und die Motive der Malerei beginnen in phantastischen Kampfszenen (Abb. 15) ihren Einzug zu halten. Bei Werken wie der Bronzeschale im Besitze des Marquis Hosokawa und dem in Korea

Abb. 14. Bronzeglocke. Höhe 35 cm. Han-Dynastie? Museen, Berlin.

Abb. 15. Bronzegefäß mit Metalleinlagen. Höhe 38 cm. Han-Dynastie? Museen, Berlin.

gefundenen Beschlage (abgebildet Rostovtzeff, Inlaid Bronzes of the Han Dynasty, Paris 1927 und Katalog der Suiko-Gesellschaft, Tōkyō 1927) erreicht die Kunst der Tausia die höchste Meisterschaft. In der Han-Zeit tritt zum erstenmal auch der Bronzespiegel in seiner für Ostasien klassischen Form auf, einer polierten Scheibe mit einem Knopfe auf der reich verzierten Rückseite, durch den die seidene Halteschnur gezogen wird. Die Spiegel sind nicht selten datiert und als Arbeiten der Werkstätten des Shang-fang bezeichnet, der zierlichste Typ scheint aus der Ssüch'uan-Werkstatt hervorgegangen zu sein. Im ganzen lassen die ziemlich plumpen Reliefs, die allerlei dämonische und göttliche Wesen, besonders häufig die Mutter-Königin des Westens und ihr männliches Gegenbild im Osten wiedergeben, von der Schönheit späterer Spiegel noch wenig ahnen. Literatur über Spiegel: Lo, Ku-ching T'u-lu, 1916; Tomioka, Kokyō no Kenkyū, Kyōto, 1920; Umehara, Kankyō no Kenkyū, Tōkyō 1925; Tomioka, Kokyō Zuroku, 2^0, Kyōto 1924; Seki, Tōinro Wakankokan Zuroku, 2 Bände 2^0, Kyōto, 1925 (auch japanische Spiegel).

Völlig abhängig von der Bronzekunst sind die Töpfereien dieser Zeit, die uns allerdings nur in Grabsurrogaten bekannt sind.

Soweit sie nicht Gerät und Architekturen symbolisch nachahmen, schließen sie sich in den Formen bis in die Einzelheiten des Beschlages, ja in der Farbe an die Bronzevorbilder an. Ihre grünen und braunen Bleiglasuren wollen zweifellos dem Bronzeton nahekommen, der danach in der Vorstellung der Han-Töpfer nicht die natürliche Bronzefarbe war. Die unleugbar große Schönheit der Han-Keramik ist also geborgt, soweit sie nicht ein Werk des Zufalls ist, wie die wundervolle silbrige Iris, die die Verwitterung der Glasur über die Oberfläche haucht. Die Kunst der Glasur selbst stammt wahrscheinlich wieder aus dem Iran, das Metallglasuren ja schon seit Jahr-

Abb. 16. Gefäß aus rötlichem Tone, mit gefleckter grüner und gelbbrauner Glasur. Höhe 27 cm. Han-Dynastie. Samml. Eumorfopoulos, London. Nach Burlington Catalogue 1910.

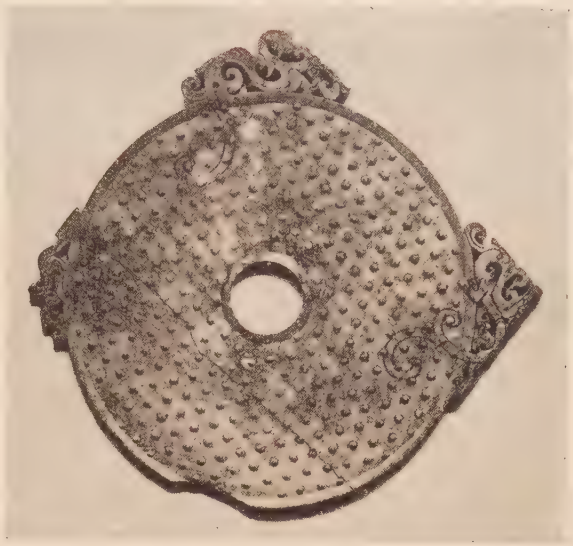


Abb. 17. Scheibe aus gelblich-weißem Jade. Dm. 14 cm. Han-Dynastie? Samml. Loo, Paris. Nach Pelliot, Jades archaiques.

hunderten kennt. Hierhin weist auch die Ornamentik, deren flache Reliefbänder mit Modeln geformt und angesetzt sind, besonders deutlich die häufigen Jagdszenen (Abb. 16). Die Bedenken Rücker-Embdens gegen die Datierung dieser Keramik sind durch die zweifellos der Han-Zeit angehörigen Funde in Korea widerlegt worden. Die selteneren unglasierten und gelegentlich in trockenen Farben bemalten Töpfereien halten sich in den Formen ebenfalls an die Bronzevorbilder, bedienen sich aber mehr keramischer Schmuckformen und bleiben freier von fremden Einflüssen. Literatur: Laufer, Pottery of the Han Dynasty, Leiden 1909.

Die Ausgrabungen der letzten Jahre in den Randstaaten haben uns, in Bruchstücken wenigstens, auch Denkmäler der Weberei und Lackkunst überliefert, auf deren Erhaltung wohl niemand mehr zu rechnen wagte. Die Seidenzucht und die von ihr abgeleitete Spinnerei und Weberei ist in China seit uralter Zeit als eine der Grundlagen menschlicher Gesittung das heilige Reich der Frau und gehört zu den symbolischen Pflichten der Kaiserin, wie das Führen des Pfluges zu denen des Kaisers. Von der reichen Entwicklung dieser Künste gaben uns bisher eigentlich nur die Schreckensrufe der chinesischen Moralisten eine Ahnung.

Aber erst die Funde Sir Aurel Steins im Lopnorgebiet, die er wohl mit Recht dem 1. Jahrhundert v. Chr. zuweist (Andrews in Burlington Magazine, XXXVII, 1920 S. 3 ff.), und die Funde Kozloffs in Gräbern der Mongolei (Kozlov, Comtes rendus des expéditions pour l'exploration du Nord de la Mongolie, Leningrad 1925; Yetts in Burlington Magazine XLVIII, 1926, 181), die durch einen 2 v. Chr. datierten chinesischen Lack zeitlich bestimmt sind, können uns von den Stoffen der Han-Zeit eine wirkliche Vorstellung geben. Sie zeigen deutlicher, als die völlig verschiedene Technik erwarten ließ, die Ornamentik der Han-Bronzen mit den Veränderungen, die der Zwang des Rapports nötig machte. Die Vollendung ihrer Webetechnik und die Größe ihres textilen Stils machen es durchaus verständlich, daß die Römer auch vor schweren Opfern nicht zurückschreckten, um sich die Stoffe der Serer zu sichern. Zu ihrer Zeit hatte kein Volk auf Erden Ähnliches darzubieten.

Die Lackkunst, d. h. die Verwendung des Saftes der Rhus vernicifera als Deck- und Schmuckmittel, ist überhaupt auf die Gebiete Ostasiens beschränkt. In China reicht sie bis tief in die Chou-Zeit hinein, die ersten erhaltenen Arbeiten stammen aus der Han-Zeit. Sie sind in offenbar chinesischen Gräbern bei Phyöng-yang, nahe der koreanischen Westküste, gefunden worden. Daß die hier geborgenen etwa 200 Fragmente chinesischer Herkunft sind, stände auch dann fest, wenn nicht chinesische Daten — von 86 v. Chr. bis 69 n. Chr., also aus der Zeit der

chinesischen Oberherrschaft — jeden Zweifel ausschlössen. Die vorherrschenden Farben sind, wie später, rot und schwarz, der Kern Holz oder Leinwand. Der Dekor zeigt eine überraschende Freiheit der malerischen Behandlung in den nicht seltenen figürlichen Szenen wie im Ornament, die später so reich ausgebildete Kunst der Einlage steht schon auf beachtenswerter Höhe. Die Inschriften lehren, daß die Lacke größtenteils in bureaukratisch geleiteten fabrikmäßigen Betrieben mit organisierter Arbeitsteilung hergestellt wurden, meist in der Hofwerkstatt des fernen Ssŭch'uan. Die chinesische Fabrikwirtschaft im Gegensatze zur japanischen Werkstattkultur ist also schon damals scharf ausgeprägt. Literatur: Rakurōgun jidai no iseki, 3 Bände, Seoul 1926/27; Yetts in Burlington Magazine XLVIII, 1926, 258ff.; Umehara in Revue des Arts Asiatiques III, 1926, S. 24ff. Über kleinere Funde in Korea und der Mongolei Hamada, Special Report of the Service of Antiquities III, 1, 1924; Kozlov, Comtes rendus Taf. 1, Yetts a. a. O.

Als kostbarster Stoff hat in China zu allen Zeiten der Stein oder vielmehr die Gruppe von Steinarten gegolten, die von den Chinesen unter dem Namen Yü, von den Europäern nach einem verdorbenen spanischen Worte unter dem Namen Jade zusammengefaßt werden. Das Wort Yü bezeichnet in der Hauptsache Minerale, die von den Geologen als Nephrit und Jadeit scharf unterschieden werden, weil sie chemisch und morphologisch sehr wenig miteinander gemein haben. Beiden eignet aber eine ziemlich große Härte und Zähigkeit, eine reiche Farbigkeit, die von weiß bis schwarzgrün reicht, der milde Wachsglanz und eine Oberfläche, die auf die Hand wie eine Liebkosung wirkt. Unter den Chou wurde das vornehmste Zeremonialgerät aus dem kostbaren Stoffe geschnitten, wir besitzen aber nur einige Ritualwaffen von einfachster Form, die im wesentlichen durch das Material wirken. Das Ku-yü T'u-p'u gibt allerdings Abbildung und Beschreibung von Hunderten zierlicher Jadearbeiten der Chou. Aber dieses angebliche Verzeichnis der Sammlung des Kaisers Kao-tsung (1127—1162), das erst 1773 auftauchte und 1779 gedruckt wurde, verdient nicht das geringste Vertrauen. Unter den Han dient der Jade auch dem weltlichen Schmucke von Waffen und Kleidung, die Bestimmung der in nicht geringer Zahl erhaltenen Jade dieser Zeit oder im Stile dieser Zeit bleibt aber häufig genug mysteriös. Die Abb. 17 wiedergegebene Jadescheibe soll ein Symbol des Himmels sein. Sie lag auf dem Rücken des Toten. Im übrigen bedeutet der Jade auch in China nicht mehr als einen der Werkstoffe der Glyptik; im allgemeinen kunstgeschichtlichen Zusammenhange kann daher nur mit einem Worte auf ihn hingewiesen werden. Er wurde aber indirekt von höchster Bedeutung für die chinesische Zierkunst. Das Glas scheinen die Chinesen zunächst deswegen aus dem Westen übernommen zu haben, weil seine Eigenschaften denen des Jade am nächsten kamen. Die Glasarbeiten, die wir der Han-Zeit zuschreiben können, sind größtenteils unzweideutige und sehr täuschende Nachahmungen von Jadegerät. Ebenso ist die edlere chinesische Keramik aus den Versuchen hervorgewachsen, mit wohlfeilen Mitteln jadeähnliche Wirkungen zu erzielen.

Zeit der drei Reiche und der Chin-Dynastie.

Literatur: Umezawa, Rikuchō jidai no geijutsu, Tōkyō 1926.

Ende des 2. Jahrhunderts setzt der Zerfall des mächtigen Han-Reiches ein. In greuelvollen Kriegen, die auch unter den Kunstschätzen Chinas furchtbar aufräumen, zerbricht es in drei Teilstaaten, deren westlicher, Shu mit der Hauptstadt Ch'êng-tu in Ssŭch'uan, als Träger der Han-Überlieferung, daher als legitim und als Träger der Kaiserwürde gilt, aber schon 264 von dem Nordstaate Wei vernichtet wird. Im folgenden Jahre müssen die Wei den Chin weichen, die 280 auch den Südstaat Wu erobern und damit China wieder unter einem Zepter vereinigen. Aber schon 302 löst sich Ssŭch'uan wieder los, und 304 beginnt der allgemeine Ansturm nordischer — türkischer, tartarischer, tangutischer, tibetischer — Völker, der schließlich China in zwei annähernd gleich große Teile mit sehr ungleichen Schicksalen zerreißt: Südchina unter chinesischen Dynastien, die sich unter den üblichen Verbrechen ablösen, und Nordchina, ein Gewirr

von kleineren und größeren, pilzartig wachsenden und verschwindenden Staaten, von denen fast die Hälfte unter „barbarischen" Herrschern steht. Im Norden erwächst endlich unter steten Kämpfen das Riesenreich der tartarischen Wei (Nord-Wei im Gegensatze zu der vorher erwähnten chinesischen Dynastie). Seit 439 beherrschen sie ganz Nordchina, ein furchtbarer Gegner des chinesischen Kaiserreichs im Süden, das seit 420 die Liu Sung zu beherrschen versuchen.

Die Greuel dieser düstersten Periode der chinesischen Geschichte stellen alles in Europa Erlebte in den Schatten. Aber die chinesische Kultur hat in ihr die größten Triumphe gefeiert. Die Schnelligkeit, mit der die an ihrer Gesittung wahrlich nicht schwer tragenden Nomadenstämme sich durch die bloße Berührung mit den Chinesen äußerlich und innerlich sinisieren — und damit freilich die Kraft zum Widerstande gegen die nachdrängenden frischen Völker verlieren —, hat beinahe etwas Unheimliches und nur in der chinesischen Geschichte selbst ihresgleichen. Daß die chinesische Kultur sich ungebrochen aus diesen furchtbaren Jahrhunderten gerettet hat, die auch eine sehr gründliche Veränderung der Rasse mit sich brachten, ist vielleicht ihre größte Tat und der sicherste Beweis für ihre Kraft und ihren Wert.

Für die chinesische Kunst ist dieser Zeitraum von entscheidender Bedeutung, weil er die Ausbreitung des Buddhismus und die Ausbildung der Malerei zu einer selbständigen Kunst brachte. Denkmäler und Schriftquellen aber sind beinahe stumm. Der mächtige Unterstrom des Buddhismus kräuselt kaum die Oberfläche der Historiographie, bis er unter den Liu Sung und den Nord-Wei mit unwiderstehlicher Gewalt hervorbricht.

Unter den ersten Wei hören wir von indischen Priestern in ihrer Hauptstadt Lo-yang (Ho-nan-fu), von Tempeln in Hupeh und 260 von einer Pilgerfahrt des Chu Tzŭ-hsing nach Khotan, der ersten, die ausschließlich geistigen Zwecken diente. 252 kommt der indische Priester Samghavarman nach Lo-yang, wo er das Amitāyus-Sutra übersetzt. Amitābha, das metaphysische Gegenbild des historischen Buddha, der Herr des westlichen Paradieses, später die beherrschende Gottheit in der Welt des Buddhismus, erscheint damit zum ersten Male auf ostasiatischem Boden. Von den Götterbildern — indischen oder chinesischen — in der Regel wohl Gemälden, die diese Propaganda zweifellos unterstützten, erfahren wir im Norden nichts. Schon 266 aber ließ im Süden der Maler Hsün Hsü zwölf „goldene" Buddha und Bodhisattva, wohl vier Gruppen von je drei Figuren, gießen, und ziemlich zur selben Zeit malte sein Lehrer Wei Hsieh ein Bild der sieben Buddha, also des historischen Buddha und seiner sechs Vorgänger. Wenig später weiht der Staatssekretär Ho Ch'ung (282—346) ebenfalls sieben Buddhagruppen aus Ton. Von einer Buddhastatue des Jahres 320 ist uns wenigstens die Inschrift überliefert, der erste Amitābha erscheint spätestens 366. Was die durchweg wesentlich jüngeren Malerbiographien sonst von buddhistischen Bildern berichten, trägt fast ebenso legendenhafte Züge wie die zierlichen Geschichten von der wunderbaren Auffindung indischer Götterbilder, die fast durchweg in die ersten Jahre der Chin verlegt werden, aber erst zur Zeit und in usum des frommen Kaisers Wu Ti der Liang (502—550) komponiert zu sein scheinen.

Eine sehr historische Gestalt ist dagegen der große Musiker, Maler und Bildhauer Tai Kuei (gest. wahrscheinlich 395), mit seinem Sohne Tai Yung (wohl 376—441), der weniger ein selbständiger Künstler als ein Arzt verpfuschter Statuen gewesen zu sein scheint, der einzige chinesische Bildner, den die chinesische Historiographie einer Erwähnung würdigt. Er ist offenbar der eigentliche Schöpfer der religiösen Plastik Chinas.

Von seinem Stile können wir uns bei dem völligen Mangel an Monumenten keine Vorstellung machen. Er hat auch technisch das Gebiet der Plastik wesentlich erweitert, indem er zum ersten Male Statuen aus lackgetränktem Stoffe über einem später entfernten Tonkerne formte. Diese Technik des Chia-chu, die dem Impuls des Künstlers völlige Freiheit ließ und deshalb vielleicht erst in Japan zur Vollendung ausgebildet wurde, ergab sehr leichte und doch feste, gegen Fäulnis und Ungeziefer vollkommen geschützte, nur außerordentlich kostspielige Bildwerke, die wegen ihrer Leichtigkeit selbst bei kolossaler Größe auf den Prozessionswagen indischen Stils mitgeführt werden konnten. Vgl. Pelliot in Journal Asiatique 1923, I, 181 ff.

Der chinesische Süden, wo wir die ersten buddhistischen Kolossalstatuen, 408 den ersten Avalokiteshvara, um 420 den ersten Manjushri finden, scheint also an der Sinisierung der buddhi-

Abb. 18. Ku K'ai-chih (4.—5. Jahrhundert), Toilettenszene. Farben auf Seide, H. 25 cm. London, British Museum.

stischen Götterwelt den Hauptanteil zu haben. Die Vorlagen werden auf dem Seewege und aus dem eigentlichen Indien ins Land gekommen sein, sicherlich meist in der Form leicht transportabler Bilder, selten in plastischer Gestalt, wie die 406 von einem ceylonesischen Fürsten übersandten Götterbilder. Der blühende Buddhismus Zentralasiens ist für Südchina von geringer Bedeutung gewesen. Aber auch Nordchina floß Lehre und Kunst des Buddhismus nicht nur aus dem zentralasiatischen Staubecken, sondern auch aus dem indischen Quellgebiete selbst zu.

Der indische Priester Buddhasimha fertigte 322 für die türkischen Fürsten der zweiten Chao die ersten im Norden nachweisbaren Shākya-Bilder, wobei allerdings weniger an eine künstlerische als an eine geistige Urheberschaft zu denken ist. Eher von zentralasiatischen als von indischen Vorbildern mögen die Grottentempel ausgehen, deren frühester 366 nicht weit von Tun-huang im Gebiete der tibetischen früheren Ch'in, an der äußersten Nordwestgrenze des heutigen China, von dem chinesischen Priester Lo-tsun erbaut wurde. Dieser ersten, heute verschwundenen Anlage, die den Kern des riesigen Grottenkomplexes der tausend Buddha bildet, folgte 433 ein zweiter Felsentempel in derselben Provinz Kansuh, die damals von den türkischen Nord-Liang beherrscht wurde. Zweifellos ist der Buddhismus von den nichtchinesischen Herrschern des Nordens — die sämtlich einen Ehrenplatz unter den skrupellosesten Halsabschneidern der Geschichte verdienen — sehr viel entschiedener gefördert worden als von den chinesischen Kaisern Südchinas. Chinesen haben sich wohl von jeher auch in der Priesterschaft gefunden; aber erst die türkischen zweiten Chao sind es, die diesen der konfuzianischen Moral unerträglichen Brauch 335 sanktionieren. Bei den tibetischen zweiten Ch'in wird ein Priester, wie der große Kumārajiva, der Sohn eines nach Kutscha ausgewanderten Inders, der Hauptschöpfer des Mahāyāna-Buddhismus in China, wie ein Fürst geehrt und bringt es zu einer leitenden politischen Stellung. Vom Norden ging aber auch die erste jener stillen Pilgerfahrten aus, die chinesische Wahrheitsucher durch alle Beschwerden und Gefahren an die geweihten Stätten Indiens führten. 399 verließ Fa-hsien Ch'ang-an, die Hauptstadt der 2. Ch'in, um über Turkestan das heilige Land zu erreichen; erst 413 betrat er in Shantung wieder chinesischen Boden.

Von den Malern und der Malerei dieser Zeit haben uns die chinesischen Kunsthistoriker manche Nachricht und viele Anekdoten überliefert, die wenigstens auf eine gewisse Bereicherung

ihrer Motive schließen lassen. Das ethische Historienbild der Han-Zeit steht noch immer an erster Stelle, aber langsam dringt auch der Buddhismus in die konfuzianisch-taoistische Welt ein, und vor allem erklingt das Lied an die Allmutter Natur, das von allen Völkern der Erde die Chinesen zuerst gesungen haben. Das einzige Werk der Chin-Dynastie, das wir wenigstens in einer alten und guten Kopie kennen, die Frauentugenden des Ku K'ai-chih (Wende des 4. und 5. Jahrhunderts) im British Museum, läßt allerdings einigen Zweifel aufkommen, ob die immerhin erheblich jüngeren Erzählungen von den seelenvollen Landschaften, Tier- und Pflanzenbildern der Chin nicht in diese Frühzeit der Malerei hineinprojiziert worden sind, von deren Werken zahllose politische Katastrophen schon unter den T'ang nicht allzuviel übrig gelassen hatten.

Die acht Szenen der Langrolle, die in ziemlich kräftigen Farben auf Seide gemalt sind (Abb. 18), zeigen zwar nicht den leisesten Zug von Primitivität, im Gegenteil eine völlige Beherrschung aller künstlerischen Mittel, eine geradezu raffinierte Meisterschaft der Massengliederung und den feinsten Sinn für den Ausdruck der Bewegung, den selbst der tote Pinsel des Kopisten nicht völlig unterdrücken kann. Aber welches Recht haben wir, bei einem großen chinesischen Künstler des 4. Jahrhunderts primitive Züge zu suchen, außer wir gingen von dem Dogma aus, daß alle Kunst aus Griechenland kommt? Schon die Steinplatten der Han-Zeit — handwerksmäßige Übersetzungen aus der großen Malerei — sind bei aller Unbeholfenheit im einzelnen eher überfeinert als roh. Der Malerei, die wir hinter diesen Travestien ahnen, stehen aber die Bilder des Ku K'ai-chih, die trotz ihrer geringen Maße und miniaturenhaften Feinheit durchaus wie Wandgemälde wirken, noch sehr nahe. Der Raum wird nirgends auch nur angedeutet, und gerade die „Landschaft" der Rolle, halb Landkarte, halb Ornament, zeigt deutlich, daß es eine Landschaft im europäischen oder gar chinesischen Sinne damals noch nicht gab und kaum geben konnte. Literatur außer den allgemeinen Werken: Binyon in Burlington Magazine IV, 1904, 39ff.; Chavannes in T'oung Pao 1904, 323ff. und 1909, 76ff.; Fukui, Copy of the Ku K'ai-chih Scroll, Sendai 1925, und die vom British Museum herausgegebene Nachbildung in Farbenholzschnitt.

Die höchste Bedeutung für die Ausbildung der chinesischen Malerei hat aber ein Mann, der nur sehr nebenbei Maler war — Wang Hsih-chih (321—379), nach dem übereinstimmenden Urteile aller Chinesen der größte aller chinesischen Schönschreiber. Erst er entdeckte, wie die Historiker der Schreibkunst berichten und die nicht ganz seltenen, zum Teil sehr alten Kopien nach seinen Werken (Shina Bokuhōshū, Tōkyō 1910, Bd. I, Taf. 1 u. 2) bestätigen, die eigentümlichen Kräfte, die in dem Hauptwerkzeuge des chinesischen Schreibers und Malers schlummerten. Bis dahin hatte Malerei und Schrift sich von den Banden noch nicht völlig freimachen können, die das harte Schreibmaterial älterer Zeit der Hand auferlegte. Wang führte durch Abstufen des Druckes den Pinselstrich in die Breite und Tiefe, gleitet in den natürlichen Wendungen, ohne den Pinsel vom Malgrunde zu heben — Ein-Pinsel-Schrift nennen es die Chinesen — von Form zu Form und macht die Schrift damit zu dem, was sie fortan immer geblieben ist, zum unmittelbarsten und untrüglichsten Ausdrucke der Gesamtpersönlichkeit. Von ihm ab ist Schrift die höchste, weil freieste Form der Malerei, sind Malerei und Schrift untrennbar miteinander verbunden.

Von dem Gerät dieser Zeit sind nur zahlreiche Bronzespiegel überliefert, die häufig durch Daten gesichert sind und merkwürdig zähe an dem Han-Stile festhalten.

Nord-Wei.

Seit 439 steht ganz Nordchina unter der Herrschaft der immer mehr sinisierten tartarischen Nord-Wei — oder Yüan-Wei nach ihrem 496 angenommenen chinesischen Sippennamen —, deren Familiensinn sich in einer fast ununterbrochenen Folge von Vater- und Brudermorden austobt, eine Politik kräftiger Expansion aber nicht verhindert. Ihr Hauptopfer ist naturgemäß das chinesische Kaiserreich im Süden, wo sich die „legitimen" Dynastien der Liu Sung, Ch'i und Liang unter beinahe ebenbürtigen Greueln ablösen. Norden und Süden dienten darum nicht minder eifrig dem Buddhismus, dessen erstes Gebot ist, keiner Kreatur das Leben zu nehmen.

Abb. 19. Bodhisattva, Sandstein. Aus Yün-kang. Höhe 131 cm. Um 460. Metropolitan Museum, New York.

Im Süden wurde sogar die Beraubung von Ahnentempeln, ein unerhörtes Verbrechen für den Konfuzianer, geduldet, wenn es galt, Bronze zum Guß buddhistischer Statuen zu gewinnen. Allerdings haben solche Greuel und vielleicht noch mehr die wirtschaftlichen Gefahren, die das Klosterwesen, der ungeheure Besitz der toten Hand und nicht zum wenigsten die fortschreitende Umwandlung des Kupfergeldes in Buddhabilder drohten, schon bald den Konfuzianismus zu zähem Kampfe gegen die fremde Lehre auf den Plan gerufen. Lange ist aber von einem Erfolge wenig zu spüren. Erst die nichtchinesischen Wei-Fürsten treten entschieden für das Chinesentum ein: 444 beginnt in ganz Nordchina die erste große Verfolgung des Buddhismus, von 446 wird sie mit aller Härte und entschlossener Vernichtung der Schriften und Bilder durchgeführt. In der Haltung des Kronprinzen, der nach Kräften zu retten suchte, was zu retten war, deutet sich aber schon die Möglichkeit eines gründlichen Umschwunges an. In der Tat wird unmittelbar nach der üblichen Ermordung des antibuddhistischen Fürsten T'ai-wu, der die Buddhisten wohl nicht ganz ferne standen, das Ruder herumgeworfen. 453 wird das Verfolgungsedikt annulliert, und eine neue Periode geradezu leidenschaftlicher Hingabe an den Buddhismus beginnt, die unter der Regierung des Hsiao-wu Ti (516—528) und der Regentschaft seiner frommen und furchtbaren Mutter ihren Höhepunkt erreicht. Auch in den Nachfolgestaaten der Wei, die sich 534 in eine westliche Linie mit der Hauptstadt Ch'ang-an, eine östliche mit der Hauptstadt Lo-yang spalten, aber schon 550 im Osten von den Nord-Ch'i, 557 im Westen von den Nord-Chou abgelöst werden, bleibt der Buddhismus Staatsreligion. Im Jahre 574 aber setzt bei den Chou eine neue Verfolgung der nicht konfuzianischen Religionen ein, die 577 auch auf das eben eroberte Gebiet der Nord-Ch'i übergreift und mit der völligen Zerstörung aller buddhistischen Anlagen endet, obwohl sie wie üblich nach wenigen Jahren (580) in ihr Gegenteil umschlägt. Im Süden sind die Kaiserhäuser der Liu Sung, Liang und Ch'ên dem Buddhismus mit gleichem Eifer hingegeben. Selbst ein Scheusal wie Ming Ti der Sung kann sich an Werken der Erbauung nicht genug tun, und bei Wu Ti der Liang steigert sich die religiöse Leidenschaft fast bis zum Wahnsinn. 581 machen die Sui den Chou, 589 den Ch'ên ein Ende; zum ersten Male seit fast 400 Jahren ist die Herrschaft über China wieder in einer Hand vereinigt.

Über die buddhistische Plastik der Wei-Periode, wie sie nach der stärksten politischen Kraft der Zeit genannt sei, sind wir durch die geschichtliche und Erbauungsliteratur ungewöhnlich gut unterrichtet. Vor allem aber hat die Übung, den Zeitpunkt der religiösen Tat, die jede Weihgabe bedeutet, festzulegen, uns eine Fülle genau datierter Denkmäler überliefert, wie sie auch

Abb. 20. Teil der Südwand der Ku-yang-Höhle, Lung-mên. Kalkstein. Um 518—37. Nach Tōyō Bijutsu Taikwan Bd. 13.

in der europäischen Kunstgeschichte unerhört ist. Vom Ende des 5. bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts können wir die Geschichte der Plastik fast von Jahr zu Jahr verfolgen. Das gilt allerdings nur vom Norden. In Mittel- und Südchina scheint die große Verfolgung unter den T'ang die buddhistische Kunst mit Ausnahme der verhältnismäßig seltenen Felsskulpturen so gut wie vernichtet zu haben; was erhalten ist, nimmt sich selbst unter den buddhistischen Bildwerken recht kümmerlich aus (Bronze von 437 im Museum Boston, Sirén, Sculpture Taf. 16a, Stein von 480, frühere Sammlung Tuan Fang). Die Literatur berichtet aber von einer sehr reichen plastischen Tätigkeit im Dienste des Buddhismus; Felsskulpturen von 470 und 531 in Ssŭch'uan und vom Ende des 5. Jahrhunderts in Chehkiang sowohl wie in der Nähe der Hauptstadt, dem heutigen Nanking, gingen großenteils auf Anregungen von Angehörigen des Kaiserhauses zurück. Gelegentlich nahmen sie kolossale Dimensionen an wie der „hundertfüßige" Maitreya in Ch'êng, Provinz Chehkiang, der 486 begonnen und erst 516 vollendet wurde. Anregungen vom Auslande, die wir nach den Nachrichten von „Tributgeschenken" gut verfolgen können, kamen in merkwürdigem Umfange aus Hinterindien, sogar aus Indonesien, auch aus dem eigentlichen Indien, wie aus Shrāvasti, nur selten auf dem Landwege aus Zentralasien (Khotan). Trotz der größeren Macht der Wei galt doch der Süden als das eigentliche China und als das Buddhaland; 540 versorgte es Fu-nan (am Unterlauf des Mekong) mit buddhistischen Bildwerken, 541 das koreanische Fürstentum Paikche mit Malern und Handwerkern. Von Korea ist dann wenige Jahre später auch Japan befruchtet worden, das schon 522 unmittelbar von Mittelchina die ersten Buddhastatuen erhalten hatte. Sehr wahrscheinlich ist die Bedeutung Nordchinas für die buddhistische Kunst nicht ganz so groß gewesen, wie die Fülle der erhaltenen Denkmäler uns annehmen läßt.

Bei den Wei war sofort nach der Aufhebung des Proskriptionserlasses von neuem die höchste plastische Betriebsamkeit ausgebrochen. Schon 454 werden, wie zur Sühne für den begangenen Frevel, fünf Shākyamuni von doppelter Lebensgröße mit einem Aufwande von 2500 Zentnern Kupfer gegossen. Im folgenden Jahre beginnt dann die Arbeit an der ersten großen Grottenanlage im alten Gebiete der Wei, den Höhlen von Yün-kang, und ziemlich zur selben Zeit der weitere Ausbau der Grotten von Tun-huang. Als die Hauptstadt 494 weiter südlich nach der alten Hauptstadt Lo-yang verlegt wird, werden die Grottentempel von Lung-mên, 532 die ersten

Abb. 21. Maitreya, marmorähnlicher Stein. Höhe 63 cm. Aus dem Ts'ao-t'ang-ssŭ, Si-an-fu. 497. Samml. Hayasaki, Tōkyō. Nach Tōyō Bijutsu Taikwan Bd. 13.

Grotten von Li-chêng bei Tsi-nan-fu, 526 die von To-shan in Shantung, 531 die von Kung-hsien in Honan in Angriff genommen.

Nach der etwas zweifelhaften Überlieferung der Wei verehrten sie schon in ihrer fernen Heimat, die wohl in der Nähe des Baikalsees zu suchen ist, ihre Götter in Grottenbauten, wahrscheinlich aber haben die damals fast 100 Jahre alten Höhlen von Tun-huang das Vorbild für diese Anlagen abgegeben. Die Grotten von Yün-kang, die nach dem gleichnamigen Dorfe etwa 18 km nordwestlich von der damaligen Hauptstadt, dem heutigen Ta-t'ung-fu (Shansi) benannt werden, sind in einen Hang weichen Sandsteins gegraben, dessen minderwertiges Material die Arbeit zwar wesentlich erleichterte, der Erhaltung der Skulpturen aber nicht günstig gewesen ist (Abb. 19). Ein starker Stucküberzug und reiche Farbigkeit sprachen ursprünglich für die Wirkung wesentlich mit. In den Höhlen, die noch in neuerer Zeit dem Kulte dienten, hat handfeste Frömmigkeit durch einen dicken Überzug mit Hacklehm und grelle Bemalung alles verdorben. Endlich haben moderne Plünderungen zugunsten der europäischen Händler und Sammler wie an allen chinesischen Grottentempeln schweren Schaden getan. Die Inschriften sind bis auf eine von 483 heute verschwunden, wir wissen aber, daß die Tempel von einem Priester Tan-yao mit Unterstützung des Hofes 455 begonnen und 462 geweiht worden sind. Der weitere Ausbau der 22 Höhlen — nach Chavannes' Zählung — wird sich aber noch über Jahrzehnte hingezogen haben. Von den bis zu 15 m hohen kolossalen Buddhas ist einer durch Einsturz der Decke ins Freie und in Reichweite der Kamera gerückt worden (Taf. 2). Unter den Darstellungen fallen sehr merkwürdige Szenen aus der Buddhalegende in durchaus chinesischen Formen und die hinduistischen Gottheiten Maheshvara (Shiva) und Kumāraka-Deva besonders auf. In mehreren Höhlen geben zentrale Pfeiler in Stupaform Gelegenheit zu der von Indien übernommenen feierlichen Umwandlung des Allerheiligsten. Für die Geschichte der chinesischen Baukunst sind sie bisher ebensowenig ausgenutzt worden wie die zahlreichen Bilder von

Pagoden, die sich zwischen den Höhlenreliefs finden. Literatur: Chavannes, Mission Taf. 105—160, Sirén, Sculpture Taf. 17—66 und 290—292 (von Sirén der Sui-Zeit zugeschrieben); Shinkai und Nakagawa, Rock-Carvings from the Yün-Kang Caves, Tōkyō 1922; Daidō Sekikutsu Taikwan, Tōkyō 1925; Tōyō Bijutsu Taikwan XIII, Taf. 29—38; Sekino, Shina Bukkyō Shiseki II, 20—50, Kokka, Heft 197, 198.

Über die Grotten von Tun-huang s. Pelliot, Les grottes de Touen-houang, Paris 1920ff., bisher noch ohne Text. Der Zeit von Yün-kang scheint vor allem die Grotte 111 (Taf. CXCI bis CXCIV) anzugehören.

Ein schwerer zu bearbeitendes, aber wesentlich edleres Material bietet der harte Kalkstein von Lung-mên, dem „Drachentore", das etwa 16 km südlich von Lo-yang, dem heutigen Honan-fu, den I-Fluß einfaßt. Die zahllosen größeren und kleineren Höhlen- und Felsskulpturen auf beiden Seiten des Flusses sind ebenfalls heute in einem beklagenswerten Zustande. Die älteste Höhle, Ku-yang-tung, die Grotte X Chavannes, hat im wesentlichen Priester Hui-ch'êng, ein Verwandter des Fürstenhauses, in königlichem Auftrage angelegt. Die früheste Inschrift ist 495 datiert, die Jahreszahl 483, die sich in einer Inschrift von 502 findet, bezeichnet nur das Datum der Bildung eines Zweckvereins von 200 Männern, die sich zur Stiftung einer Statue zusammenschlossen (Abb. 20, Sirén, Sculpture Taf. 75—81; Chavannes Taf. 233—262; Tōyō Bijutsu Taikwan XIII, Taf. 41—55, Sekino, II, 88—99). Wenig jünger scheint die Gruppe von drei Grotten, die als Pin-yang-tung bezeichnet werden (Chavannes Taf. 145—179, Sirén Taf. 89—91, Tōyō Bijutsu Taikwan XIII, Taf. 57—66, Sekino II, 58—64), denn auf die zwei ältesten der drei Höhlen bezieht sich wohl die Notiz der Geschichte der Wei, die von zwei 500 begonnenen, 523 beendeten Grotten für das Seelenheil von Vater und Mutter des damals regierenden Königs berichtet. Ein großer Teil der Skulpturen, namentlich in der südlichen Höhle, gehört der Sui- und T'ang-Periode an. Endlich finden sich noch in der Grotte S (nach Chavannes), der Lotushöhle (M) und an der Felsspalte N mehrere datierte Werke der Wei (Chavannes Taf. 211—216 und 195—202, Sirén Taf. 85—86 und 82—85, Tōyō Bijutsu Taikwan Taf. 67—71, Sekino II, 73—78).

Kung-hsien liegt nicht allzuweit von Lung-mên in Ho-nan-fu, die in roten Sandstein gegrabenen Felsentempel etwa 5 km nördlich des Städtchens. Die älteste Inschrift ist von 531 (Chavannes Taf. 213—216, Sirén Taf. 98—104, Sekino II, 104—115).

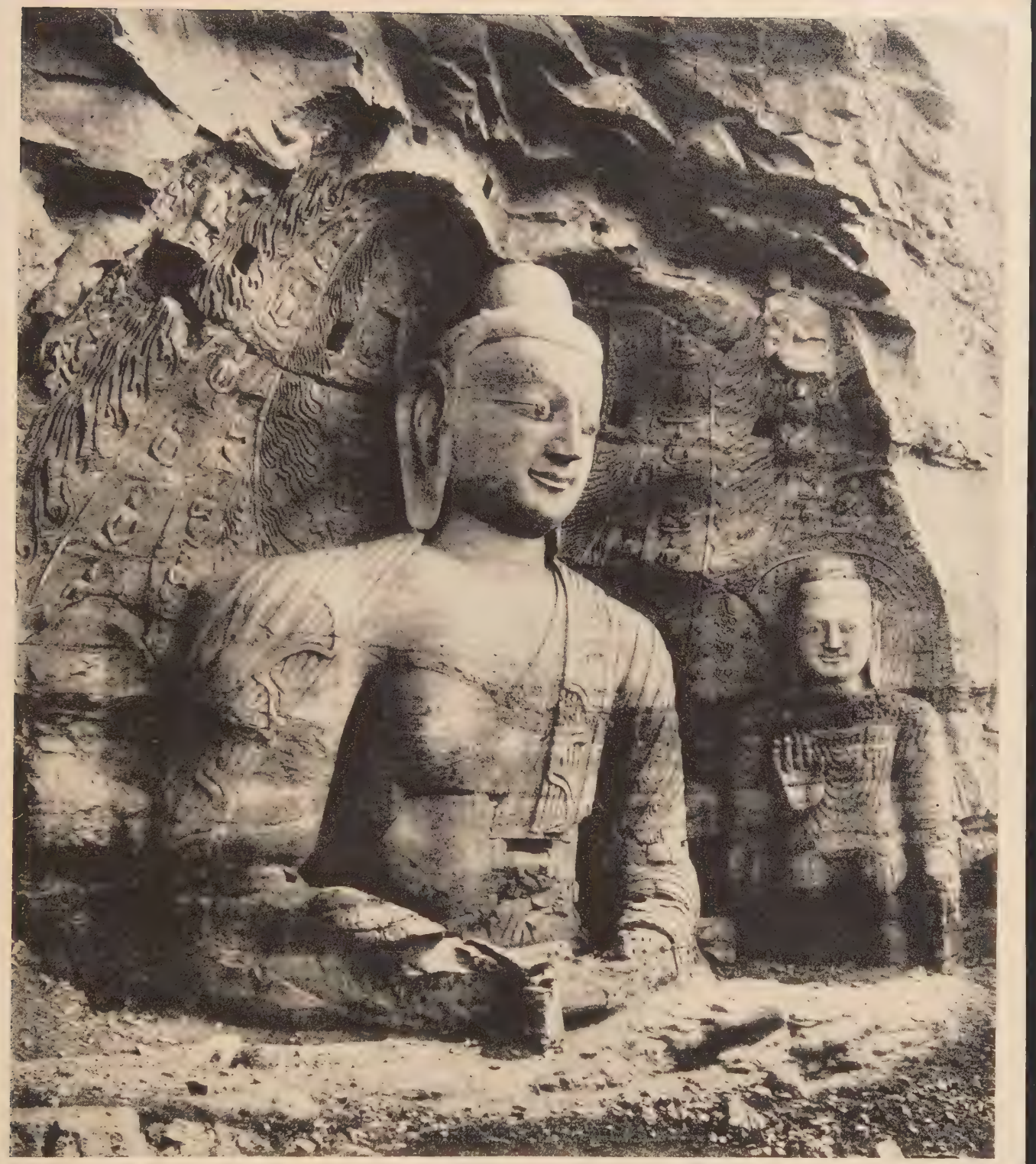
Abb. 22. Stele, Kalkstein, dat. 529. Höhe etwa 1,80 m. Museum of Fine Arts, Boston.

Auch außerhalb der Grotten ist an Werken der Skulptur in Nordchina kein Mangel, einzelne reichen sogar bis in die Zeit der großen Verfolgung zurück, wie der kleine Bronze-Maitreya der früheren Sammlung Tuan Fang von 390, anscheinend das älteste erhaltene buddhistische Bildwerk Chinas. Freiskulpturen sind — abgesehen von den kleinen Bronzen, die zum Teil als Herzbilder von größeren Statuen aus Holz u. dgl., meist aber von Hausaltärchen stammen werden, — ziemlich selten und wirken durchaus wie abgelöste Hochreliefs von Grotten- oder Stelennischen. Auch der überlebensgroße Bodhi-

sattva, der im Bezirke des Pai-ma-ssŭ bei Lo-yang ausgegraben worden ist (Sirén, Taf. 112, Museum, Boston) und der aus Si-an-fu stammende liebliche Marmor-Maitreya der Sammlung Hayasaki (Abb. 21, datierbar 497) gehören zweifellos als dienende Glieder in einen architektonischen Zusammenhang. Im übrigen sind fast nur Votivstelen erhalten, deren edelste an der Form der altchinesischen Gedächtnistafel festhalten (Abb. 22) und nicht selten im Geiste und in der Technik der Han-Platten farbenreiche Szenen aus dem Leben der Stifter bringen. Von den Werken der eigentlichen Großplastik hören wir nur in der Literatur, u. a. von einem 43 Fuß hohen Shākya, der 467 mit einem Aufwande von 2000 Zentnern Kupfer und angeblich 600 Pfund Gold gegossen wurde. Künstler würdigt die Geschichtsschreibung keiner Erwähnung. Nur dem Zufalle einer Inschrift verdanken wir den Namen eines Meisters Li Ya, der um 510 für den Tempel Shao-lin-ssŭ in Têng-fêng, Honan, umfangreiche plastische Arbeiten ausführte. Von der großartigsten Tempelanlage der Zeit, dem 516 geweihten Yung-ning-ssŭ nördlich von Ch'ang-an, besitzen wir genaue Beschreibungen, kennen auch den Architekten des enormen Holzstupa —die Meister der zahlreichen Götterbilder, die doch eigentlich das Motiv des ganzen Baues geben, bleiben anonym.

Unter den kurzlebigen Nachfolgern der Wei zeigt das äußere Bild der buddhistischen Plastik keine wesentlichen Veränderungen. Unter den Neuanlagen von Felsentempeln stehen die Heiligtümer von T'ien-lung-shan etwa 15 km südwestlich von T'ai-yüan, deren Skulpturen aber zum größten Teile in die Zeit der Sui und T'ang fallen (Tanaka, Tenryūzan Sekikutsu, Tōkyō 1922, Folio; Yamanaka, Tenryūzan Sekikutsu, 1924; Sirén, Sculpture Taf. 206—227, Sekino, Shina Bukkyō Shiseki II. 25—61), von Nord-Hsiang-t'ang-shan (Honan, Wu-an-hsien, Sekino III, 82—92) und von Süd-Hsiang-shan (Chihli, Tz'ŭ-chou, Sekino III, 96—105) an erster Stelle, sämtlich Schöpfungen der Nord-Ch'i. Unter den Einzelarbeiten überwiegen nach wie vor die Stelen; von den Nord-Chou, die sich lange entschieden feindlich gegen den Buddhismus stellten, ist überhaupt sehr wenig erhalten. Eine technische Bereicherung bedeutet der Eisenguß, der 557 für eine buddhistische Kolossalstatue erwähnt wird, also wohl schon längere Zeit in Übung war.

Die Plastik der Wei-Zeit zeigt einen durchaus einheitlichen Stil ohne wesentliche Unterschiede zwischen Norden und Süden, soweit die geringe Zahl der südlichen Monumente zu urteilen erlaubt. Man hat diesen Stil gandhārisch oder tartarisch oder eine Mischung von gandhārischem und tartarischem genannt. Zu der aufgelösten barbarisierten Spätantike Gandhāras bildet aber diese lebensferne, hieratisch strenge, in klarste geometrische Formen eingeschlossene, durchaus flächenhafte Kunst, der der Körper nur den Träger geistiger Kräfte, das Gewand den Träger ornamentalen Ausdruckes bedeutet, geradezu den Gegensatz. Daß mit den Horden der Wei-Tartaren, die nicht lesen und schreiben konnten, als sie chinesischen Boden betraten, auch eine Schar trefflicher Bildhauer in das beglückte China eingeritten sei, ist zwar ernsthaft behauptet, aber durch nichts bewiesen worden. Der Brauch der Wei, aus dem Gelingen und Mißlingen von Bronzegüssen die Zukunft zu prophezeien, hat mit plastischer Kunst so wenig zu tun wie unser Bleigießen in der Neujahrsnacht und ist erst für das Jahr 352 belegt, wo China längst eine buddhistische Plastik besaß. Bis auf weiteres wird man also gut tun, die chinesische Plastik der Wei-Zeit ganz einfach für chinesisch zu halten. Sie bedeutet dann aber nicht den Anfang, sondern das vorläufige Ende einer langen Entwicklung. Die Vorstufen der Kunst von Yün-kang kennen wir nicht; daß sie nicht in Indien und Zentralasien liegen, lehrt der Augenschein. Aber eine so reife Kunst wäre ohne die Arbeit von Generationen nicht denkbar. Warum eigentlich sollten Tai Kuei und seinesgleichen umsonst gelebt haben? Der politische Zwist zwischen Nord- und Südchina hat dem freien Austausch der Kulturgüter und ihrer Träger niemals im Wege gestanden. Die buddhistische Plastik der Wei ist wohl nichts anderes als die chinesische Plastik



Der große Buddha von Yün-kang Um 480 Sandstein, Höhe etwa 15 m.
(Nach: Rock-Carvings from the Yün-kang Caves)

Abb. 23. Stifterzug, Relief, lebensgroß. Lung-mên, mittlere Pin-yang-Höhle. Um 525. Nach Tōyō Bijutsu Taikwan Bd. 13.

der nördlichen Provinzen. Daß sie in Grenzbezirken — wie in Yün-kang — von den benachbarten, längere Zeit den Wei untertänigen Zentralasiaten manches Kunstgut aufnimmt, ändert daran nichts.

Allerdings haben die Chinesen keineswegs zu der fremden Religion eine eigene Götterwelt geschaffen — die fremden Götter haben vielmehr der fremden Religion erst den Weg nach China gebahnt. Sie kamen in der Hauptsache wohl aus Indien selbst, nicht aus Gandhāra, noch weniger aus Zentralasien, dessen Bedeutung für die Verbreitung des Buddhismus heute wohl wesentlich überschätzt wird. Die Vorstellung von dem etappenweisen Vordringen der buddhistischen Lehre und Kunst, die fast nur mit jüngeren Monumenten belegt werden kann als China selbst bietet, sollte allmählich aufgegeben werden. China hat diese Etappen übersprungen, noch ehe sie bestanden, weil ihm der südliche Weg nach Indien offenstand, und ist auch auf dem nördlichen Wege immer wieder mit Indien selbst in Verbindung getreten, das selbst neben den blühenden buddhistischen Kolonien in Zentralasien das Land der Verheißung blieb. Auch Fa-hsien, der erste chinesische Pilger, der den Besuch der indischen Missionare zu erwidern wagte, drang so bald wie möglich durch die buddhistischen Vorlande zum Ziele seiner Sehnsucht vor und kehrte nach langjährigem Aufenthalte in Indien über Ceylon und Java zur See nach China zurück. Die Anziehungskraft eines Magneten hängt sowohl von seiner Stärke als von seiner Entfernung ab.

Die nicht eben seltenen Plastiken des Gandhāratypus in der Wei-Kunst beweisen nichts für die Vermittlerrolle der von Gandhāra abhängigen Kunst des zentralasiatischen Buddhismus. Denn Gandhāra, eine Hochburg des Buddhismus noch in dieser Zeit, barg einige der heiligsten Stätten der Andacht und in ihnen einige der heiligsten Bildwerke der ganzen buddhistischen Welt, Werke, von denen eine besondere Heilswirkung ausging. Und dieser Heilswirkung suchte der fromme Chinese teilhaftig zu werden, indem er ihre Träger nachahmen ließ. Auf diese, nicht auf die künstlerische Form kam es ihm an. So ist nicht der Stil einer bestimmten Zeit oder eines bestimmten Ortes, sondern der Stil individueller Bildwerke sehr verschiedener Zeiten und sehr verschiedener Orte mit den buddhistischen Missionaren von Land zu Land getragen worden. Die heiligste aller indischen Statuen, der Bodhisattva, wie er die Erde zum Zeugen aufruft, das göttliche Werk des Bodhisattva Maitreya im großen Tempel zu Bodghayā, können wir mehrfach

Abb. 24. Flügeltier vom Grabe des Hsiao Hsiu (gest. 518) bei Nanking. Kalkstein, Länge etwa 3,50 m. Nach Segalen, Mission.

auf seinem Wege von Indien nach China verfolgen, und das Wunderbild des Shākya, das König Udayana von Kaushāmbi fertigte, und das in einer Nacht nach Khotan flog, wäre heute noch ohne weiteres in Japan zu bestellen. So erscheinen noch in sehr später Zeit Gestalten reinen Gandhārastils in völlig fremder Umgebung, und in Yün-kang geben sich Gandhāra, Mathurā- und Gupta-Kunst ein Stelldichein. Sonderlich treu wird der Stil dieser Skulpturen selten übertragen worden sein, da eigentliche Kopien nur in Ausnahmefällen die Beschwerden und Gefahren des Weges von Indien nach China überwanden. In der Regel mußte man sich mit den leicht transportablen Zeichnungen nach Art der Musterkarte berühmter indischer Statuen aller Stile und Zeiten begnügen, die Sir Aurel Stein aus Tun-huang mitgebracht hat (The thousand Buddhas, London 1921, Taf. 14). In der Tat verleugnen die Plastiken der Wei-Zeit ihre zeichnerischen Vorbilder fast nie. Zur Ergänzung mögen die bekannten ikonographischen Vorschriften gedient haben. In dieser Zeit ist allerdings noch wenig von ihnen zu bemerken, Haltung, Attribute und Gruppierung der Buddha und Bodhisattva sind offenbar noch durchaus unbestimmt. Die beiden Begleiter des Dhyani-Buddha Amitābha werden z. B. erst 571 inschriftlich genannt. Dem chinesischen Plastiker blieb also ein solches Maß von Freiheit gegenüber den indischen Vorlagen,

die ihm eine bunte Fülle verschiedener Stile übermittelten, daß es ihm nicht zu schwer fallen konnte, an seiner Formensprache festzuhalten, die eben die chinesische war. So atmen auch die Höhlenanlagen im Grunde sehr wenig indischen Geist. Mit Ausnahme der Ku-yang-Grotte und — in schwächerem Grade — einiger Grotten von Yün-kang läßt ihr ganz undisziplinierter, bunter Schmuck von wahllos angeordneten Figuren und Reliefs nichts von der straffen architektonischen Gliederung ahnen, die bei den indischen Urbildern so stark wirkt. Umgekehrt wahren die Einzelbildwerke eine strenge Würde und Zurückhaltung, die viel mehr an die konfuzianischen Begriffe von Schicklichkeit als an die üppige Sinnlichkeit mancher frühbuddhistischen Göttergestalt in Indien gemahnt.

Abb. 25. Page, Grabfigur, Ton, früher bemalt. Höhe 30 cm. 3.—4. Jahrhundert n. Chr.? Museen, Berlin.

Der Buddhismus ist nach China in der Form des Mahāyāna gelangt, das ja das Hinayāna keineswegs ausschließt, sondern ergänzt und steigert, und dessen missionierende Kraft hauptsächlich auf der Macht der Erlöseridee und der Fähigkeit beruht, sich auch religiöse Vorstellungen niederen Grades dienstbar zu machen. In der Kunst der Wei ist diese Welt der Erlöser, der Buddha und Bodhisattva, noch wenig ausgebildet. An erster Stelle steht der historische Buddha mit seinen nicht näher bestimmten Bodhisattva, zu denen in der zweiten Hälfte der Periode auch seine beiden größten menschlichen Schüler treten. Sein Vollender, der Buddha der Zukunft, Maitreya, und der Allerbarmer Avalokiteshvara (Kuan-yin) kommen ihm sehr nahe. Seit dem Beginne des 6. Jahrhunderts finden wir aber auch die Emanation des Shākya, den Dhyāni-Buddha Amitābha, der in der älteren indischen Kunst so gut wie fehlt, in seiner Form des Amitāyus schon recht häufig. Vairochana, der spätere höchste Buddha des mystischen Buddhismus, und Bhaishajyaguru, das östliche Gegenbild zu dem Beherrscher des westlichen Paradieses, die der ältere indische Buddhismus kaum darstellt, kommen gelegentlich vor. Wenn alle diese Gottheiten auch ihr Leben den heiligen Schriften der Inder verdanken, so scheinen in ihrer Wertung die Chinesen doch durchaus eigene Wege gegangen zu sein, obwohl von einer eigenen chinesischen Sektenbildung, die später zu so verschiedenen Formen in der Kunst geführt hat, noch nichts zu spüren ist. Wo der Druck der religiösen Vorschrift von ihnen genommen war, bricht die Erzählerfreude der chinesischen Künstler vollends alle indischen Ketten. Die Nebenfiguren atmen nicht selten Stil und Geist der phantastischen Han-Platten (Stele von 520, With, Bildwerke der Sammlung Yi Yuan, Basel 1924, Taf. 5—12), chinesische Märchen erzählen in chinesischer Tracht von dem Leben und den Vorleben des Buddha, und in den prächtigen, überaus weltlichen Stifterprozessionen, wie dem gloriosen fürstlichen Zuge der Pin-yang-Grotte (Abb. 23), der durchaus im Stile eines Wirkbildes gehalten ist, hallt der ganze festliche Prunk der großen höfischen Malerei nach.

Abb. 26. Gefäß in Form eines Widders, rötlicher Ton mit grüner Glasur. Länge 32,5 cm. Museen, Berlin.

Wir dürfen allerdings nicht vergessen, daß die eigentlichen plastischen Kunstwerke, die Statuen der Tempel aus Bronze, Holz, Lack und edlen Steinen, sämtlich vernichtet zu sein scheinen. Die furchtbare Massenhaftigkeit der Göttergestalten, deren Vervielfachung nach buddhistischer Vorstellung an sich ein Verdienst begründet, macht sie zur Domäne betriebsamer Handwerker, ja fabrikmäßiger Großproduktion — und man sieht den erhaltenen Werken diese Herkunft an. Den Tausenden, Zehntausenden, ja Millionen Buddha, die religiöse Begeisterung zu stiften sich vermaß, waren nur Steinmetzen und Gießer von der robustesten Konstitution gewachsen. Daß in diese armen Seelen kein Strahl von dem erhabenen Wesen buddhistischer Göttlichkeit drang, darf uns nicht wundern. Erst die Japaner lassen uns einen ahnenden Blick in diese überweltliche Welt tun, von der in China anscheinend nur die Poesie und Malerei weiß.

Während in anderen Ländern der Buddhismus gerade bei Tod und Begräbnis seine Macht entfaltet, hat er in China selbst zur Zeit seiner höchsten Blüte die Formen des Begräbnisses kaum berührt. Nur ganz gelegentlich — aber schon 399 — finden sich an den Grabstelen auch buddhistische Figuren, sonst zeigt die Gestaltung der Grabanlagen kaum einen neuen Zug. Dafür hat uns ein gütiger Zufall in der Umgebung von Nanking einige wahrhaft grandiose Denkmäler der chinesischen Grabkunst bewahrt, riesige dämonische Tiergestalten, die vor den

Tumuli der Kaiser der südlichen Dynastien zu beiden Seiten der Geisterstraßen Wachen halten.

Die erhaltenen gehören zu Gräbern des Wên Ti der Liu Sung (gest. 453), des Wu Ti der Ch'i (gest. 493), des Wu Ti der Liang (gest. 549) und mehrerer seiner Angehörigen, des Wu Ti der Ch'ên (gest. 559). Die geballte Energie der mächtigen, bis zu 4 m großen Flügellöwen und anderen zoologisch ebensowenig zu bestimmenden Bestien, mit der wie im Krampfe vorgedrückten Brust, dem wuchtigen Nacken und dem gestrafften Körper, läßt die gleichgültige Roheit der ausführenden Handwerker beinahe vergessen (Abb. 24). Außerdem sind noch einige Stelen und Pfeiler vorhanden, deren plastischer Schmuck ähnliche Züge in etwas zahmerer Form zeigt (Segalen, Mission Taf. 69—88, Sirén, Sculpture Taf. 3—11).

Der Wei-Zeit können nach dem Kostüme einige Grabpuppen aus dunkelgrauem, fast schwärzlichem Tone zugeschrieben werden. Wesentlich über dem Niveau dieser ziemlich kümmerlichen Fabrikarbeiten, die im wesentlichen aus Formen gedrückt und nur durch angesetzte Arme und Köpfe etwas variiert wurden, steht der reizvolle Page Abb. 25 und das Gefäß in Form eines Widders Abb. 26. Der erste war in der üblichen Weise auf Kreidegrund bemalt. Der monumentale Widder trägt eine grüne verwitterte Glasur in der Art der Han-Keramiken, die sicherlich die Farbe patinierter Bronze nachahmen will. Es ist nicht ausgeschlossen, daß beide einer noch früheren Zeit angehören, über den Anfang der Wei gehen sie sicherlich nicht herab.

Von der Malerei dieser Zeit wissen wir im Vergleich zur Plastik jämmerlich wenig, obwohl sie jetzt durch ihre innige Verbindung mit der Schreibkunst aus der Sphäre des Banausentums im hellenischen Sinne herausgehoben war und deshalb auch literarischer Behandlung gewürdigt wurde, während uns früher nur spärliche Notizen der Chroniken gelegentlich von einem malerischen Werke erzählen. Das Werkchen, das unter dem Namen des Kaisers Yüan der Liang (508—554) geht, gilt zwar als spätere Erfindung, aber die allgemeine Schrift des Sun Ch'ang-chih aus dem Anfange des 5. Jahrhunderts kennen wir wenigstens aus Zitaten späterer Schriftsteller, und das für die ganze spätere Kritik maßgebliche Ku-hua-p'in-lu des Malers Hsieh Ho (2. Hälfte des 5. Jahrhunderts) wie seine etwa ein halbes Jahrhundert jüngere Fortsetzung von Yao Tsui sind vollständig überliefert (Naitō in Kokka 141, Über die Quellen der Geschichte der Malerei vor T'ang, nicht abgeschlossen, Taki in Kokka H. 338). Dazu kommen dann die im ganzen zuverlässigen, aber immerhin nachzuprüfenden Nachrichten der Kunsthistoriker unter den T'ang, denen Pelliot manches Versehen nachgewiesen hat (T'oung Pao, 1923, 215ff.). Aber die sichersten Daten und die genauesten Beschreibungen können uns nicht die Kunstwerke selbst ersetzen, von denen die Katastrophen der chinesischen Geschichte schon den T'ang sehr wenig überliefert zu haben scheinen. Von den 140 000 Buch- und Bildrollen, die Yüan Ti, selbst ein Maler von Rang und der größte Sammler seiner Zeit, 554 dem Feuer überlieferte, um sie nicht in die Hände der Wei fallen zu lassen, wurden nur 4000 gerettet, und diese werden von den nordischen Halbbarbaren nicht eben schonend behandelt worden sein. Ähnliche Zerstörungsakte haben sich noch mehrfach wiederholt und schließlich wohl zur völligen Vernichtung der Malerei dieser Zeit geführt. Wir müssen uns also mit den körperlosen Mitteilungen der Kunstschreiber begnügen. Diese lassen immerhin einige kunstgeschichtlich wichtige Tatsachen erkennen. Wir erfahren, daß der Meister Lu T'an-wei unter den Liu Sung (Mitte des 5. Jahrhunderts) es war, der zuerst die von Wang Hsi-chih gewonnene Freiheit des Pinsels auf die Malerei übertrug und die Ein-Pinsel-Malerei (I-pi-hua) neben die Ein-Pinsel-Schrift des Wang stellte. Buddhistische Motive nehmen immer mehr überhand, bis sie mit dem großen Meister Chang Sêng-yu unter dem für den Buddhismus hysterisch begeisterten Kaiser Wu Ti der Liang alles andere in den Schatten stellen. Derselbe Meister soll auf einem Tafelbilde am Tore des I-shêng-ssŭ in Nanking Blumenmotive „nach indischer Art" in Rot und Grün so schattiert haben, daß sie aus der Ferne wie plastische

Abb. 27. Ziegelpagode des Ost-Pai-ma-ssŭ, Honan-fu. Höhe etwa 50 m. Wei-Zeit? Beginn der T'ang-Zeit? Nach Shina Bukkyō Shiseki Bd. 1.

Blumen wirkten. Die Technik ist in der Tat von Ajantā her wohlbekannt; in Ostasien wirkt sie bis in sehr viel spätere Zeiten nach.

Die religiöse Kunst scheint die Form des Wandgemäldes bevorzugt zu haben, der die zahllosen Neuanlagen von Tempeln ein weites Feld boten. Die jüngere aus der Buchrolle erwachsene Form des Bildstreifens ist der weltlichen Malerei vorbehalten, die im wesentlichen noch an den altchinesischen Motiven festhält; und die Hängerolle, der spätere Haupttyp des chinesischen Bildes, scheint erst sehr allmählich in Übung zu kommen, zunächst wohl in der Form gestickter und gewirkter Altargemälde, die frommen Frauen die Möglichkeit boten, nicht nur durch Bestellung und Bezahlung, sondern durch eigene Arbeit den Buddha zu verherrlichen.

Alle Nachrichten der Quellen stimmen darin überein, daß die Malerei in dieser Zeit ausschließlich eine Angelegenheit des Südens war. In Nordchina hören wir nur von einem Meister von einiger Bedeutung, einem Ts'ao Chung-ta, der den Nord-Ch'i diente, und der Schüler eines chinesischen Malers, selber aber kein Chinese gewesen sein soll, sondern aus dem westlichen Zentralasien stammte. Seine Gestalten sahen aus, als wenn sie eben aus dem Wasser gezogen seien — also wohl wie manche Gandhāra-Plastik, die sich in derselben unbehaglichen Verfassung zu befinden scheint. Bei den nahen Beziehungen Nordchinas, namentlich des Reiches der Wei, zu Zentralasien, werden wir überhaupt nicht überrascht sein dürfen, in der Malerei der vom Kulturzentrum weit abgelegenen nördlichen Grenzprovinzen manchen westlichen Zug zu finden. Am wenigsten können sie in Tun-huang auffallen, im äußersten nordwestlichen Zipfel Chinas,

der sich, auf allen Seiten von nichtchinesischem Gebiet umgeben, bis nach Turkestan hinein erstreckt. In der Tat bieten die Wandbilder der Grotten, die der Wei-Zeit zugeschrieben werden können (nach Waley Grotte 18, 70, 120 N, 130, 135, 139a, 140, Pelliot Touen-houang Taf. 51, 118—125, 251—268, 276—285, 302—312, vgl. Matsumoto in Kokka H. 400, 402), ein seltsames Gemisch einer Kunst, in der immerhin noch etwas von der großartigen Besonnenheit Chinas lebt, mit dem, was dem kulturlosen Völkermischmasch Zentralasiens aus der indischen, antiken, iranischen und chinesischen Kunst zu machen gelungen ist. Wer in diesem barbarisierten China eine Etappe auf dem Wege der westlichen Kunst nach Ostasien sieht, sieht an den kunstgeschichtlichen Tatsachen vorbei.

Die Schmuckformen der antiken Baukunst haben allerdings für China eine gewisse Bedeutung. Sie finden sich in verhältnismäßig reiner Form, als ionische und korinthische Kapitäle, Akanthusfriese und Palmettenranken, schon in Yün-kang (Itō in Kokka H. 197, 198) und verschwinden aus der ostasiatischen Ornamentik überhaupt nicht wieder, wenn sie auch in der mannigfachsten Weise umgestaltet werden. Im ganzen hält sich aber auch die Baukunst fast ganz frei von antiken Einflüssen und überwindet auch die stärkeren indischen rascher, als die Heiligkeit dieser Vorbilder erwarten ließe (Taki in Kokka H. 356, 357). Selbst die Pagoden, die wir in den Höhlen von Yün-kang in sehr getreuen Nachbildungen kennen lernen, haben mit den indischen Stupa, deren chinesisches Äquivalent sie doch schließlich sein wollen, kaum noch etwas zu tun. Der altchinesische Holzpavillon ist hier offenbar einfach der neuen heiligen Bestimmung dienstbar gemacht worden. Die 12eckige und 15stöckige Pagode des Sung-yüeh-ssŭ auf dem Sung-shan in Honan (von 522, Shina Bukkyō Shiseki II, 140/141) und die Ziegelpagode des Pai-ma-ssŭ in Honan-fu, dem alten Lo-yang, die in ihrer heutigen Form vielleicht noch den Wei angehört (Abb. 27, nach Sekino wesentlich jünger), lassen ebenfalls kaum noch etwas von dem indischen Urbilde ahnen. Die chinesische Pagode ist eine Neuschöpfung und eine der größten künstlerischen Taten Chinas. Im übrigen wissen wir von der glorreichen Baukunst der Wei-Zeit fast noch weniger als von ihrer Malerei und ihrem Gerät.

Sui und T'ang.

Knapp vierzig Jahre hat die Dynastie Sui bestanden; sie ging an der Bauwut und einer Reihe verlustreicher Feldzüge gegen Korea schon 618 zugrunde. Ihr Erbe trat der Herzog von T'ang, Li Yüan, an, der erste Kaiser der glorreichen T'ang-Dynastie; er dankt aber schon 626 zugunsten seines großen Sohnes Shih-min, des T'ai Tsung der Geschichte (626—649), ab, dessen militärischer und politischer Genialität er seine Herrschaft allein verdankte. Unter T'ai Tsung und seinem Nachfolger Kao Tsung wird China wieder eine oder vielmehr die Weltmacht: Seine Herrschaft dehnt sich zeitweise im Westen bis zum Kaspischen Meere, im Südwesten bis zum oberen Indus und im Südosten bis nach Tongking, im Nordosten bis zum Amur aus. Der letzte Sassanidenfürst sucht am Hofe von Ch'ang-an Zuflucht, Nestorianer, Manichäer, Mohammedaner, Mazdeisten finden freundliche Aufnahme oder wenigstens Duldung. Aber schon unter Kao Tsung beginnen die Außenstellungen der chinesischen Macht abzubröckeln, unter dem mörderischen Regiment seiner furchtbaren Witwe Wu Hou, der einzigen regierenden Kaiserin, die die chinesische Geschichte kennt, aber nicht anerkennt, geht das Haus der T'ang nahezu zugrunde. Auch nach ihrem Sturze oder ihrer Abdankung — denn auch an die kranke, 81jährige Frau wagte sich niemand — folgt eine blutige Haremsintrige der anderen, bis Kaiser Hsüan Tsung (712—756) die kaiserliche Gewalt wieder herstellt. Seine Regierung bezeichnet wohl den Höhepunkt der T'ang- und damit der chinesischen Kultur. Aber wieder tut die Harems- und Günstlingswirtschaft ihr verhängnisvolles Werk: 755 erhebt der Halbtürke An Lu-shan, eine Kreatur des Kaisers, die Fahne der Rebellion und taucht China in ein Meer von Blut. Von den

über 52 Millionen Menschen, die im Jahre 754 China bevölkerten — eine für diese Zeit ungeheure Zahl — lebten im Jahre 766 noch etwa 17 Millionen; rund 35 Millionen waren zugrunde gegangen. Von diesem Schlage hat sich das Reich der T'ang nicht mehr erholt. Die folgenden anderthalb Jahrhunderte sind eine Kette von kleinen Aufständen ehrgeiziger Vizekönige, mit denen sich der machtlose Hof in der Regel durch ihre Anerkennung abzufinden hatte, Militärrevolten, Einfällen der Grenzvölker und mehr oder minder blutigen Palastkabalen. 907 wird die Schattenherrschaft der T'ang von einem Minister endgültig gestürzt, ohne daß eine neue starke Zentralgewalt an ihre Stelle träte.

Von der sprichwörtlichen Abgeschlossenheit Chinas ist unter den T'ang nicht das geringste zu spüren. Zum Westen — Byzanz, dem Reiche der Sassaniden, nach ihrem Sturze (661) den Omayaden und Abasiden — schlug neben den alten Karawanenstraßen ein lebhafter chinesisch-arabischer Schiffsverkehr nach dem Persischen Golfe die Brücke. Nach Indien ging, solange die Pax sinica in Zentralasien die Ordnung wahrte, der Hauptweg zu Lande. Ihm folgten der berühmteste aller chinesischen Pilger Hsüan-tsang auf seiner Indienfahrt, die ihn 629 bis 645 von China fern hielt, und die ziemlich gleichzeitigen mehr diplomatischen Missionen des Wang Hsüan-tê. Seit aber in der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts Tibeter und Araber die chinesiche Vorherrschaft in Zentralasien bedrohten, gewann auch für den Verkehr nach Indien der Seeweg größere Bedeutung. I-ching, der 671 China verließ und erst 695 zurückkehrte, und die meisten der sechzig Indienpilger, deren Leben er schildert, gelangten zur See, oft nach langen Irrfahrten, in das Heilige Land. Indessen blieb der Landweg keineswegs verschlossen, wie die Reise des Wu-k'ung nach Nordindien (751—790) beweist. Erst nach dem völligen Sturze der zentralasiatischen Macht Chinas, der die Araber in der Schlacht bei Samarkand den letzten Stoß gaben (751), scheint die unmittelbare Landverbindung mit Indien abgerissen zu sein. Der stille und zweifellos sehr lebhafte Handelsverkehr Chinas mit Indien und dem Westen hat darum nicht aufgehört; von ihm geben ja die Erbauungsschriften der frommen Pilger keine Vorstellung.

Der religiöse Enthusiasmus, der die zahlreichen chinesischen Pilger zu der mühsamen und gefährlichen Fahrt nach Indien begeisterte, ist von dem amtlichen China dieser Zeit nicht immer geteilt worden. Die Herrscher der Sui-Dynastie widmeten sich zwar dem Aufbauwerke, zu dem ihnen die gründliche Zerstörung der buddhistischen Anlagen unter den Chou die schönste Gelegenheit bot, mit vorbildlichem Eifer: bis zum Jahre 604 sollen in ihrem Reiche über 100 000 neue Statuen errichtet, $1^1/_2$ Millionen beschädigte Statuen wiederhergestellt worden sein. Aber den Kaisern der T'ang, die allen Religionen mit derselben Gleichgültigkeit gegenüberstanden, machten Gründe der Staatsraison die fremde Religion mit ihren ganz unchinesischen Anschauungen vom Werte der Familie und der Ehe, noch mehr aber die Klöster mit ihren zahllosen Müßiggängern, und ihrem reichen Güterbesitze verdächtig und begehrenswert. Schon T'ai Tsung legt 626 dem Buddhismus gewisse Beschränkungen auf, was nicht hindert, daß Hsüan-tsang 645 bei seiner Rückkehr aus Indien wie ein Triumphator empfangen wird. Mehrere geharnischte Eingaben der Konfuzianisten im 8. Jahrhundert bleiben noch ohne sichtbares Ergebnis, und selbst die berühmte Anklageschrift des Han Yü (768—824), dem der Kaiser 819 durch die feierliche Einholung eines Buddhaknochens Ärgernis gegeben hatte, trug ihrem Verfasser nur die Verbannung ein. Aber 845 lohnt der Sieg diese Bemühungen: Viele tausend Tempel mit ihrem reichen Schmucke an Wandgemälden werden niedergerissen, alle Bronzeskulpturen und -glocken eingeschmolzen, der ganze Klosterbesitz, angeblich etwa von der Größe Deutschlands, beschlagnahmt, eine Viertelmillion Mönche und Nonnen zwangsweise dem weltlichen Leben zurückgegeben. Allerdings wird schon zwei Jahre später nach gutem chinesischem Brauche alles wieder rückgängig gemacht,

und Yi Tsung (859—873) erreicht an explosiver Frömmigkeit beinahe das Vorbild des Wu Ti der Liang. Aber, was die größte Zeit der religiösen Kunst Chinas geschaffen hatte, war rettungslos vernichtet und ließ sich nicht wieder aufbauen. Der Buddhismus hat sich von diesem Schlage nie wieder erholt.

Seltsam ist, daß diese größte Verfolgung der fremden Religion erst einsetzte, als sie eigentlich aufgehört hatte, eine fremde Religion zu sein. Denn auch der Buddhismus ist auf chinesischem Boden zu etwas durchaus Chinesischem geworden. Seine Schulen, die sich in dieser Zeit allmählich herausbilden, gehen zwar von den heiligen indischen Schriften aus und machen die indischen Lehrer zu ihren Patriarchen, erfüllen aber die indische Lehre völlig mit chinesischem Geiste. Selbst die älteste der eigentlich chinesischen Schulen, die Dhyāna (Ch'an-, Zen-)- Schule, die als ihren ersten heimischen Patriarchen einen 529 (?) eingewanderten Inder Bodhidharma verehrt, ist das Werk ihres ersten chinesischen Apostels Hui-k'o (487—593) und seiner Nachfolger. Sie kommt in der Kunst anscheinend erst unter den fünf Dynastien und den Sung zur Auswirkung. Die Tantra-Schule wird von dem südindischen Mönche Vajrabodhi (642—732) und seinem aus Nordindien stammenden Schüler Amoghavajra (705—774) begründet, die 719 nach China kamen. Aber der chinesische Tantrismus, den Amoghas Schüler Hui-kuo (746—805) schuf und dem Japaner Kōbōdaishi übermittelte, hat mit dem indischen offenbar sehr wenig zu tun, wie die sehr rein erhaltene und heute noch durchaus lebendige japanische Form (Shingon) beweist. Die Kunst des Tantrismus stellt den Buddha Vairochana, der in Indien vollkommen schattenhaft bleibt, in den Mittelpunkt. In den vielfiguren Mandala wird sie, in einem Sinne und einem Umfange wie bei keiner anderen Schule, zum Künder der tiefsten metaphysischen Wahrheiten in unmittelbar anschaulicher Form. Demselben tieferen Sinne dienen die zahlreichen shivaitischen Gottheiten, die, meist in ihrer furchtbaren Gestalt, übernommen werden, vor allem Shiva-Achala, hier eine Form des Vairochana, der japanische Fudō. Die Tantra-Schule, die sich eine Zeitlang am kaiserlichen Hofe der höchsten Gunst erfreute, ist erst nach ihrer Verquickung mit der einheimischen Hexen- und Zaubererwelt Tibets in der Form des Lamaismus ins Volk gedrungen. Auch die von Chih-k'ai (538—597) begründete T'ien-t'ai-Schule, deren Hauptsitz der gleichnamige Berg in der Provinz Chehkiang bildet, hat ihre spekulative Tiefe in China wie in Japan vor eigentlicher Popularität bewahrt. Diese blieb der freundlichen Lehre der Paradieses-Schule vorbehalten, die Shan-tao (gest. 681) schuf, die Lehre von dem geistigen Buddha Amitābha, in dessen westlichem Paradiese die Seele des Gläubigen von der Qual des Daseins ausruht, in paradiesischen Wonnen, denen der chinesische Künstler oft eine sehr wenig jenseitige Färbung gibt. Amitābha, neben und vor seinem Bodhisattva Avalokitesvara die volkstümlichste Gottheit Ostasiens, ist, wie Vairochana oder der Bodhisattva Kshitigarbha, in Indien über eine Bücherexistenz nicht hinausgekommen. Ebenso scheint der Bodhisattva Samantabhadra, die höchste Güte, erst in China eigentliche Form gewonnen zu haben, und der Bodhisattva Manjushri, die Verkörperung höchster göttlicher Weisheit, ist in China wenigstens so bereichert worden, daß er in Indien geradezu als eine chinesische Gottheit galt. Und eine rein chinesische Schöpfung ist Avalokiteshvara-Kuan-yin in ihrer Form als gnadenreiche Mutter, die in der T'ang-Zeit aus Tāra, der, chinesischen Sittenbegriffen unerträglichen, weiblichen Emanation (Shakti) des Bodhisattva gebildet worden zu sein scheint. Die Chinesen haben eben Lehre und Darstellung des Buddhismus — die immer in Wechselwirkung stehen — in chinesischem Geiste weitergebildet, sicherlich im besten Glauben, nicht ein Haar breit von der indischen Lehre abzuweichen. Die Abweichungen liegen in der Tat nicht in der Verschiedenheit der Lehre, sondern in der verschiedenen Betonung derselben Lehre. Auch die buddhistischen Schulen, die deshalb nicht als Sekten bezeichnet

werden sollten, erkennen die Lehren der anderen Schulen als Wahrheiten an, setzen nur über diese niederen Wahrheiten die eigene höhere.

Völlige Selbständigkeit hat sich die Malerei bewahrt, auch wenn sie sich in den Dienst des Buddhismus stellte. Sie bildet neben der Lyrik den höchsten Ruhmestitel der T'ang.

Von den Schriftquellen handelt Taki in der Kokka H. 394, 396. Viele sind verloren, wie ein umfangreiches Werk des kunstbegeisterten Kaisers Yang Ti der Sui, drei sind jüngere Fälschungen, die unter dem Namen von Verfassern der T'ang-Zeit gehen, andere sind nur in Zitaten erhalten. Vollständig überliefert sind drei Werke. Das Chêng-kuan Kung-ssŭ Hua-shih des P'ei Hsiao-yüan in einem Kapitel zählt nahezu 300 Bildrollen auf, die sich in öffentlichen und privaten Sammlungen in der Chêng-kuan-Periode (beginnt 627) befanden und zum großen Teile aus der Galerie der Sui stammten, bezieht sich gelegentlich aber auch auf den Katalog der Sammlungen der Liang (502—557), der heute verloren ist. Außerdem zählt er nach Orten Wandgemälde in 47 Tempeln und öffentlichen Gebäuden auf, die von der Chin- bis zur Sui-Dynastie reichen. Die Vorrede ist 639 datiert. Von noch größerer Bedeutung ist das Li-tai Ming-hua-chi des Chang Yen-yüan von 847, das nach drei Kapiteln allgemeiner Betrachtungen in 7 Kapiteln die Biographien von mehreren hundert Malern des 3. bis 9. Jahrhunderts bringt und viele ältere verlorene Schriften zitiert. Die Nachrichten über die Maler der älteren Zeit tragen zum Teil stark anekdotischen Charakter und sind reich an Flüchtigkeiten und Versehen (vgl. Pelliot in T'oung Pao 1923, 215ff.). Chu Ching-hsüan, der Verfasser des letzten Werkchens in einem Kapitel, T'ang-chao Ming-hua-lu, reicht bis in die Zeit der 5 Dynastien (10. Jahrhundert) hinein, steht den T'ang aber so nahe, daß seine klassifizierte Liste der großen T'ang-Maler ihren Wert als primäre Quelle behält. Die Künstler sind nach einem alten chinesischen Schema, das auf die Künstler der Schrift schon früher angewendet war, ihrer Bedeutung nach in drei Klassen mit je drei Unterabteilungen und außerdem der Klasse der Originale (I) angeordnet.

Diese Literatur gestattet uns, wenigstens den Motivenschatz der großen T'ang-Meister ziemlich vollständig zu übersehen. Der Buddhismus hat die alte chinesische Vorstellungswelt keineswegs verdrängt, sondern nur etwas zurückgedrängt; sie nimmt nach wie vor mit ihren ethisierenden Darstellungen aus Geschichte und Legende den Ehrenplatz ein. Von der innigen Verbindung mit dem Auslande zeugen aber die immer häufigeren Schilderungen von Typen und Leben fremder Völker, zu denen die zahlreichen Gesandtschaften aus dem fernen Westen, Süden und Osten ja den reichsten Stoff lieferten. Auch fremde Maler wurden liebenswürdig aufgenommen und gerne anerkannt. Zu einer gewissen Berühmtheit in Europa haben es namentlich zwei Angehörige des Fürstenhauses von Khotan im Süden Turkestans gebracht, Wei-ch'ih Po-chi-na, der unter den Sui ins Land kam, und vor allem sein Sohn I-sêng, der am Hofe des T'ai Tsung zu einer ehrenvollen Stellung aufstieg.

Aus einer Nachricht des 14. Jahrhunderts, daß die koreanische Malerei von I-sêng beeinflußt sei — einer Nachricht, die, ganz abgesehen von ihrem späten Datum, höchstens den Wert einer subjektiven Meinung hat — und der Entdeckung eines französischen Kunsthistorikers, der weder die chinesische noch die japanische noch die koreanische Kunst kannte, daß die von Korea abhängige ältere buddhistische Kunst Japans „est plus indien que chinois", hat man schließen wollen, daß I-sêng eigentlich der Vater dieser Kunst sei. Gewiß haben sich die Japaner ihre ersten künstlerischen Anregungen aus Korea geholt, aber die koreanische Kunst war selbst durch und durch chinesisch. Zu Anfang des 7. Jahrhunderts trat außerdem Korea ganz in den Hintergrund, da Japan längst zur chinesischen Quelle selbst vorgedrungen war. Die japanische Kunst ist daher genau so weit indisch, wie die chinesische Kunst indisch ist. Es wird allmählich Zeit, daß I-sêng von dem kunstgeschichtlichen Piedestal heruntergehoben wird, auf das ihn die 1886 durchaus verzeihliche Unwissenheit Gonses zu setzen geholfen hat. Er war ein fremder Maler, dem der nach fremden Dingen lüsterne Hof der T'ang gerade deswegen freundliche Anerkennung zollte. Seine Pinselführung „wie gebogener Eisendraht", seine stark plastisch wirkenden Blumenornamente, seine in dicker Schicht aufgetragenen Farben und noch mehr die exotischen Motive seiner Bilder erregten ziemlich dasselbe Wohlgefallen wie im 17. und 18. Jahrhundert die Ölkünste der christlichen Missionare und wurden ebenso höflich als „barbarisch" abgelehnt. Von irgendeiner Einwirkung auf die chinesische oder gar auf die japanische Malerei ist nicht das geringste zu spüren. Von seinem Stile gibt der Devarāja der früheren Sammlung Tuan Fang, woh. eine alte Kopie, eine gewisse Vorstellung (abgebildet Chung-kuo Ming-hua-chi, Shanghai 1909ff., H. 2, vgl. Mueller in Ostas. Ztschr. VIII, 1919/20, 300ff.).

Das orthodoxe Chinesentum verkörpert sich dagegen in seinem Zeitgenossen Yen Li-pên (um 600—673), dem größten Porträtisten und Historienmaler der frühen T'ang-Zeit. Seine buddhistischen Bilder hat der Ruhm seines größern Nachfolgers Wu Tao-tzŭ verdunkelt.

Es ist nicht unmöglich, daß die sechs Rosse vom Grabe des T'ai Tsung auf seinen Entwurf zurückgehen (s. S. 53). Sie sind jedenfalls in Relief übersetzte Zeichnungen. Ein Album mit den Bildnissen von 13 chinesischen Kaisern der Sammlung Lin in Fu-chou ist von der Commercial Press in Shanghai veröffentlicht worden (T'ang Yen Li-pên Ti-wang-t'u, 2. A., 1917). Die Bilder wirken trotz der ganz leblosen Kopistenarbeit so stilrein, daß es kaum möglich sein wird, ihnen einen gewissen dokumentarischen Wert zu bestreiten, so kräftig sich das Gefühl dagegen sträubt, diese schematisch langweilige Bureaukratenmalerei einem großen Künstler der T'ang zuzumuten. Die Komposition, die offenbar treu bewahrt ist, läßt von der beinahe raffinierten Kunst der Massenverteilung, die wir an Ku K'ai-chih's Rolle (Abb. 18) bewundern, kaum noch etwas ahnen. Die Konturen sind in dünnen gleichmäßigen Linien ohne Kraft und Ausdruck gezogen. Von dem selbständigen Leben, das der Pinsel in der Hand der großen Schreibmeister und Maler gewonnen hatte, ist nicht das geringste zu spüren.

„Kraft des Pinsels" (Pi-li) ist es aber, die der Ostasiate in jedem Werke der Schreibkunst wie der Malerei zuerst sucht. Den höchsten Grad dieser Kraft fand man in den Werken des großen Wu Tao-tzŭ (um 700—760), der deshalb in ganz Ostasien unbestritten als der erste Meister der T'ang und damit Chinas und damit der ganzen östlichen Welt gilt. Pinselkraft ist ja keineswegs bloße Technik, sie ist nicht einmal künstlerische Kraft, sie ist die Kraft der Gesamtpersönlichkeit, die der Pinselstrich wie ein aufgeschlagenes Buch vor uns legt. Bei Wu muß sie nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen ins Dämonische gesteigert gewesen sein. „Es sah aus, als wenn ein Wirbelwind in seine Hand gefahren wäre, und alle, die zusahen, riefen es aus, ein Gott müsse ihm helfen." Sein Nirwana Buddhas und zwei Formen der Kuan-yin-Avalokiteshvara galten als die schlechtweg vollendeten und unübertrefflichen Lösungen dieser Aufgaben; sie werden bis auf die neueste Zeit in ganz Ostasien nur noch variiert. Auch seine Höllenbilder leben in zahllosen mehr oder weniger genauen Repliken fort. Er muß mit völliger Freiheit schöpferischer Phantasie auch an diese hieratischen Motive herangetreten sein. Der eigentlich chinesischen Welt gehören seine zahlreichen Bildnisse und Historiengemälde an; sein Teufelsjäger Chung K'uei hat das klassische Vorbild für die Darstellung dieses populären, in der späteren chinesischen und japanischen Kunst immer wiederkehrenden Heros geliefert. Aber auch Landschaften „eines ganz eigenen Stiles" finden sich unter den über dreihundert Wandgemälden seiner Hand, die Tempel und Paläste der beiden Hauptstädte Lo-yang und Ch'ang-an schmückten.

Nur als Landschafter stellen sich Li Ssŭ-hsün (651—716) und Wang Wei (698—759), der Poet und Maler, ebenbürtig neben ihn. Li, ein Verwandter des Kaiserhauses, ein sehr vornehmer Herr mit dem Marschalltitel, malte Landschaften von stark dekorativer Wirkung in kräftigem Grün und Blau mit zarter Höhung in Gold und Weiß, wie wir sie aus zahlreichen Repliken späterer Zeit und den Werken — oder den Kopien nach Werken — des Chao Ch'ien-li und ähnlicher Sung-Meister kennen. Ihr phantastisch-erhabener Stil, den wir als den eigentlich typischen Landschaftsstil der T'ang-Zeit ansehen können, steht im Gegensatz zu der innerlichen, unweltlichen Stimmung der Landschaften des Wang Wei, in denen die Gefühlswelt des Buddhismus zuerst einen eigenen Landschaftsausdruck gefunden zu haben scheint. Oft, keineswegs immer, sah er von den äußerlichen Wirkungen der Farbe ganz ab und beschränkte sich, ganz im Geiste des Zen-Buddhismus, auf die zarten, zurückhaltenden Tuschtöne, die gerade deshalb so viel sagen, weil sie so wenig aussprechen. Späte chinesische Kunstkritiker haben daher den Wang Wei zum ersten Patriarchen der von ihnen erfundenen „südlichen" Tuschschule, Li Ssŭ-hsün zum Stifter der „nördlichen" Schule gemacht. Dieser Gegensatz hat in Wahrheit bis zur Ming-Zeit gar nicht bestanden, da sehr viele Künstler sich getrost in beiden Stilen versuchten. Mit dem berühmten und oft mißbrauchten Gegensatz zwischen dem Charakter der Nord- und Südchinesen

Abb. 28. Li Chên, um 800. Bildnis des Amogavajra. Farben auf Seide. Höhe 212 cm. Tōji, Kyōto. Nach Bukkyō Bijutsu Shiryō.

Abb. 29. Kopf der Avalokiteshvara, Wandgemälde von der Westseite des Kondō im Hōryūji bei Nara. Höhe 29 cm. Nach Kondō Hekigwa.

oder gar der nord- und südchinesischen Landschaft hat der Name vollends nicht das geringste zu tun. Wang Wei selbst stammte aus dem äußersten Norden Chinas.

Über die berühmteste Landschaft des Wang Wei, eine Rolle mit einer Ansicht seines zu einem Kloster geweihten Landgütchens Wang-ch'uan s. Laufer und Ferguson in Ostas. Ztschr. I, 1912/13, 28 und III, 1914/15, 51. Das Bild scheint mehr Landkarte als Stimmungslandschaft gewesen zu sein. Über die Tuschmalerei der T'ang-Zeit s. Taki in Kokka H. 386/87, über den Unterschied der „nördlichen" und „südlichen" Schule Okakura in Kokka H. 54.

Bei den großen T'ang-Meistern ist zum ersten Male in der Geschichte der Menschheit die Landschaft mehr als der zufällige Rahmen menschlichen Handels und Leidens — eine demütige Hymne des winzigsten ihrer Geschöpfe an die Allmutter Natur, der Europa erst fast ein Jahrtausend später seine sehr viel zudringlicheren Huldigungen darzubringen begonnen hat. Das geheimnisvolle Leben von Pflanze und Tier, dem nach buddhistischer Anschauung der Mensch sehr viel näher steht, als der modernste europäische Naturwissenschaftler Wort haben will, haben wir auch heute noch nicht entdeckt. Wenn es uns überhaupt gelungen ist, die organische Natur außerhalb ihrer praktischen Beziehung zum Menschen zu sehen, haben wir sie vermenschlicht oder als Forscher kühl befragt. Nur die Chinesen haben von dem wirklichen Wesen, nicht nur von der äußeren Form des „unbeseelten" Lebens ein künstlerisches Abbild gegeben. Der große Maler des Pferdes, Han Kan (um 720—780), und Blumenmaler wie Pien Luan (um 800) gehören denn auch nach chinesischem Urteile durchaus keiner niedrigeren Sphäre an als die Meister erhabener Buddhabilder. Von ihren Werken können uns erst die Nachfolger unter den Sung eine Vorstellung geben.

Abb. 30. Stifterzug, Wandgemälde in Höhle 17 b, Tun-huang. Um 800. Nach Pelliot, grottes de Touen-houang.

Allerdings sind die Bilder aller großen T'ang-Meister anscheinend unwiederbringlich verloren. Ihre buddhistischen Wandgemälde sind schon der großen Verfolgung von 845 zum Opfer gefallen, und unter ihren weltlichen Schöpfungen haben die Bürgerkriege und Barbareneinfälle der folgenden Jahrhunderte so furchtbar aufgeräumt, daß schon gegen Ende der Sung-Zeit kaum noch einer der großen T'ang-Meister in Originalen bekannt war. Nur von einem immerhin angesehenen Maler zweiten Ranges hat uns das glücklichere Japan einige Bilder bewahrt, die der erste Patriarch der japanischen Shingon-Schule, Kōbōdaishi, 806 von seiner mehrjährigen chinesischen Reise zurückbrachte.

Es sind Bildnisse von fünf Patriarchen der Tantra-Schule, die der japanische Priester von dem Künstler Li Chên selbst erworben oder bei ihm bestellt haben wird. Li Chên stand einem berühmten Maler schöner Frauen, dem Chou Fang (um 800), nahe, von dem wir eine Rolle mit musizierenden Damen, ein unvergleichliches Meisterwerk feinster Stimmung, wenigstens in guten Repliken besitzen (Abb. in Êrh-shih-chia Shih-nü Hua-ts'un, o. O. u. D., und Burlington Magazine XXX, 1917, 211), und wird im Zusammenhange mit diesem gelegentlich in der Literatur erwähnt. Die Porträts, die Kōbōdaishi zusammen mit einem Mandala dem von ihm gestifteten Tōji in Kyōto überwies, sind leider in sehr schlechtem Erhaltungszustand. Der Amogavajra (Abb. 28) ist immer noch von einer Intensität des Ausdruckes, die in der ostasiatischen Kunst, wie wir sie kennen, kaum ihresgleichen hat. Die Handschrift aller fünf Gemälde stimmt, soweit sie zu erkennen ist, so vollkommen überein, daß an ihrer Eigenhändigkeit wohl nicht zu zweifeln ist. Eine Angabe der Akten des Tōji, die von mehreren ungenannten Mitarbeitern spricht, bezieht sich sicherlich nur auf das heute verlorene Mandala, dessen Figurenreichtum von einem einzelnen kaum zu bewältigen war. Ausgezeichnete Abbildungen, alle Einzelheiten in natürlicher Größe, Bukkyō Bijutsu Shiryō, Tōkyō o. J., Bd. I, vgl. ferner Taki in Kokka H. 344, 345.

Im übrigen hat uns wieder nur Tun-huang, also ein entlegener westlicher Außenbezirk der chinesischen Kunst, Gemälde der T'ang-Zeit überliefert.

Die Wandgemälde zeigen dieselbe Mischung von chinesischer Klarheit und Würde mit wüster zentralasiatischer Formlosigkeit wie ihre Vorgänger aus der Wei-Zeit, die Ausführung, nach den Abbildungen zu schließen, durchweg die Hand des frommen Provinzmalers. Der Stifterzug, von dem Abb. 30 einen Ausschnitt gibt, kann trotz der ungelenken Einzelheiten eine Vorstellung davon geben, welch großartiger Wirkungen die monumentale

Geschichtsmalerei Chinas fähig war. Der Motivenreichtum der außerordentlich ausgedehnten Höhlenbilder ist wahrhaft erschütternd, wird sich aber erst übersehen lassen, wenn der Text zu dem Tun-huang-Werke Pelliots vorliegt. Ergänzend tritt zu diesen mit den Grotten fest verbundenen Gemälden der Inhalt einer vermauerten Grotte, die mit zusammengerollten Tafelbildern gefüllt war. Der größte Teil ist durch Sir Aurel Stein in englischen Besitz gekommen, ein kleinerer durch Pelliot nach Paris, einzelne Rollen haben sich auch in chinesische Sammlungen verirrt. Im ganzen tragen diese Bilder reinen chinesischen Charakter, wie z. B. der Vergleich zwischen den sehr reichen, aber immerhin noch übersehbaren Paradiesesszenen und ihren vom Detail ganz überwucherten Parallelen an den Höhlenwänden beweist. Völlig chinesisch sind die erzählenden kleinen Randbilder dieser Paradiese und die Erzählungen aus der Buddhalegende auf schmalen Seidenbannern. Die nicht seltenen Daten reichen ganz vereinzelt bis ins 8. Jahrhundert hinauf (bis 729), die meisten gehören der 2. Hälfte des 9. und dem 10. Jahrhundert an (bis 983). Aber auch die Werke der fünf Dynastien und der Sung bleiben in dieser provinziellen Schule dem T'ang-Stile treu. Literatur: Stein, The Thousand Buddhas, London 1921, Gr.-Folio; ders., Serindia, Oxford 1921, Taf. 56—104, S. 831—894, 937—1088, 1392—1428; Petrucci in Annales du Musée Guimet XLI, 1916, 115 bis 140; Kokka 386, 425, ebenda 415 (teilweise gedruckt?, Herkunft zweifelhaft, dat. 607); Illustrated Catalogue of ... Paintings from the ... Coll. of ... Liang Chang-chü, 1919, 3; Bulletin archéologique du Musée Guimet H. 2, S. 9ff.; Hackin, Guide-Catalogue du Musée Guimet, Paris 1923, 33ff.

Das erhabenste und früheste Werk der T'ang-Malerei und das erhabenste Denkmal der monumentalen Malerei ganz Ostasiens hat uns wieder Japan überliefert, das damals den östlichsten Bezirk der chinesischen Kultur bildete. Die Wandgemälde in der goldenen Halle (Kondō) des Hōryūji müssen dem Gebäude ziemlich gleichzeitig sein, das offenbar gleich bei der Anlage für sie berechnet war, können also, da das Kondō etwa 607 fertig wurde, nicht wesentlich nach 610 fallen. Eine nicht übermäßig zuverlässige Tempelüberlieferung schreibt sie einem 610 eingewanderten koreanischen Priester Donchō zu.

Um die Datierung des Kondō und damit auch der Wandgemälde ist allerdings in Japan ein schwerer Kampf entbrannt, zu dem die Nachricht des Nihongi den Anlaß gegeben hat, daß 670 alle Gebäude des Hōryūji ein Raub der Flammen geworden und erst zwischen 708 und 714 wieder errichtet seien. Vgl. Kurokawa in Kokka H. 9—11, Kosugi ebenda H. 79; dagegen Hirako, Bukkyō Geijutsu no Kenkyū, Tōkyō 1914, S. 1—225, 333; Takayama, Bigaku oyobi Bijutsushi, 2. A., Tōkyō 1914, II, 86ff.; s. a. Maître in Etudes Asiatiques, Festschrift für die Ecole Française d'E.-O. 1925, S. 402ff. Hirako usw. haben sehr wahrscheinlich gemacht, daß die Stelle des Nihongi übertreibt, und daß der Kondō von heute der ursprüngliche Bau ist. Die Wandgemälde würden dann ebenfalls nicht erst in die Zeit des Neubaues (708—14), sondern rund 100 Jahre früher fallen. Abbildungen: Kondō Hekigwa, Ergänzung zu Hōryūji Taikyō, Tōkyō 1918—21, 4 Hefte; Genshiki Hōryūji Hekigwa, Hōryūji o. D., farbig. Zur Deutung der Bilder Taki Kokka H. 315—17.

Ist diese frühere Datierung richtig, so kommt ein Japaner als Schöpfer der Wandgemälde kaum in Frage, ein Koreaner vielleicht, wahrscheinlich ein Chinese. Die auffallend indischen Formen würden dann nicht sonderlich überraschen, denn die Bilder lägen vor den großen buddhistischen Meistern der T'ang, Yen Li-pên und Wu Tao-tzŭ, in denen auch die indischen Kultformen in chinesischem Geiste neu geboren wurden. Die märchenhafte Sicherheit und Schönheit der Linie, die großartige Einfalt der Raumgliederung ist aber das chinesische Erbteil des unbekannten Meisters, zu dem Indien schwerlich etwas beitragen konnte. Die spätere buddhistische Kunst hat Menschlicheres und Liebenswürdigeres geschaffen, niemals Kultbilder von solcher weltfernen Majestät.

Die Gemälde nehmen alle vier Wände des rechteckigen Gebäudes ein. Auf den Hauptflächen thronen vier Buddha mit ihrem himmlischen Chor von Bodhisattva, Priestern und Schutzgottheiten, zwei auf der Nord-, je einer auf der West- und Ostseite. Die schmalen Felder dazwischen werden von einzelnen Bodhisattva-Gestalten ausgefüllt. Mit Sicherheit gedeutet ist bisher nur die Buddhagruppe der Westseite (Amitābha). Ausbesserungen, von denen die mit Tempera auf Kreidegrund gemalten Wandgemälde in ihren 1300jährigen Leben nicht verschont geblieben sind, haben weniger geschadet, als man bei Verehrungsbildern an einer so heiligen Stätte annehmen sollte. Am schlimmsten ist gerade die Ostseite gefahren, die wegen ihrer stärkeren Farbigkeit sich am besten zur Nachbildung eignet (Farbentafel 3). Der Abb. 29 wiedergegebene Kopf der Avalokiteshvara links von dem Amitābha der Westseite zeigt die ursprünglichen Formen in unberührter Reinheit.

Eine unserer edelsten graphischen Techniken, der Holzschnitt, der in Ostasien immer ein bescheidener Diener der Malerei geblieben ist, scheint in der Sui- oder T'ang-Zeit, also rund 800 Jahre, ehe Europa ihn nacherfand, zuerst angewandt worden zu sein. Abgesehen von dem nicht ganz unverdächtigen, illuminierten Drucke der Sammlung Matsuda von 607 (s. S. 46, Kokka 415) stammen die ältesten bekannten Holzdrucke, buddhistische Zaubersprüche von 754, aus Japan. Sie sind aber sicherlich chinesischen Vorbildern nachgeahmt. Der älteste sichere Bildholzschnitt, das Titelbild eines Sutra, ist von Sir Aurel Stein in Tun-huang gefunden worden und trägt ein Datum, das unserem Jahre 868 entspricht. Allerdings legt dieses Datum nur die Entstehungszeit des Urbildes fest, das der Holzschnitt reproduziert, nicht die des Holzschnittes selbst. Über das Jahr 1000 wird er aber, wie alle Funde von Tun-huang, schwerlich herabreichen. Vgl. Tokushi, Kodai Hangwashū, Tōkyō 1923.

Von der Plastik der Sui- und T'ang-Zeit wissen wir aus der Literatur nur, was uns die amtliche Historiographie, die buddhistischen Erbauungsschriften und die Lokalchroniken gelegentlich melden. Die runden Zahlen neu errichteter Statuen, sprechen, so übertrieben sie sein mögen, für eine besonders betriebsame Devotionalienerzeugung. Ebenso werden die Maße noch häufiger als früher ins Riesenhafte gesteigert: der 70füßige gußeiserne Buddha von 665, die 100füßige Bronze von 700 oder gar die 120füßige Lackstatue von 597 und der 1000füßige Felsen-Maitreya von etwa 636 übertreffen, selbst wenn wir den chinesischen Fuß nur auf die Hälfte seines heutigen Wertes ansetzen und dazu noch mit kräftiger Übertreibung rechnen, auch die Daibutsu Japans um ein bedeutendes. In den Motiven macht sich die Wandlung des chinesischen Buddhismus, vor allem das Aufblühen der Paradieses-Schule deutlich geltend. An die erste Stelle tritt jetzt Amitābha, neben dem sich nur Shākya und Avalokiteshvara-Kuan-yin halten, während der Erlöser der älteren Schulen Maitreya allmählich in den Hintergrund rückt. Unter den anderen Gottheiten nehmen die beiden chinesischen Bodhisattva Kshitigarbha, der Erlöser aus den Qualen des Fegefeuers, in der Regel in der völlig menschlichen Gestalt eines jungen Priesters, und Manjushri, die Verkörperung höchster Weisheit, mit seinem Reittier, dem Löwen, den Ehrenplatz ein. Merkwürdig schwachen Nachhall weckt in der Kunst der mystische Buddhismus, der in der Geschichte am lautesten

Abb. 31. Avalokiteshvara (Kuan-yin), Kalkstein. Höhe 2,81 cm. Um 600. Museum of Fine Arts, Boston.

auftritt: nur in Tun-huang, in den Skulpturen von Ssŭch'uan, auf dem Wu-t'ai-shan (Shansi), dem heiligen Berge des Manjushri, und am stärksten in Japan finden wir seine Spuren.

Sind die Schriftquellen beinahe stumm, so reden die erhaltenen Denkmäler um so deutlicher. Der Sui-Zeit gehören mehrere neue Grottenanlagen in der Provinz Shantung an.

Die meisten liegen in der Umgebung von Tsi-nan-fu, so Yü-han-shan (Sirén, Sculpture Taf. 351—55; Sekino, Shina Bukkyō Shiseki, Tōkyō 1925, I, Taf. 124—130, Inschriften von 584—600), Lung-tung (Sirén Taf. 356—360) und Fo-yü-ssŭ (Sirén Taf. 361/362, Sekino Taf. 131/132). Die Grotten von T'o-shan bei Ching-chou (Sirén Taf. 334 bis 343, Sekino IV, 91—103, Kokka H. 313) sind nicht datiert, lassen sich nach der Weihinschrift des großen Buddha in Höhle 3 aber auf etwa 590 bestimmen. Eine Höhle stammt aus der T'ang-Zeit. Die Skulpturen von Yün-mên-shan auf der anderen Seite des Tales (Sirén Taf. 344—350, Sekino IV, 74—83, Kokka H. 313, Inschriften von 582—602) bilden den Höhepunkt der Sui-Skulptur in Shantung. Außerhalb dieser Provinz finden sich nur noch in T'ien-lung-shan, Prov. Shansi (Höhle 8, Sirén Taf. 283—299, Sekino III, 40—42, 47, 52, 53, Inschrift von 584, s. S. 32), in dem Felsentempel des Ling-chüan-ssŭ, Provinz Honan (Sekino III, 133—139, 589 datiert), in Ssŭch'uan (Hsi-shan-kuan in Mien-chou, Segalen, Mission Taf. 112ff.) größere Felsskulpturen dieser Zeit. In Lung-mên fehlen sie fast ganz.

Die schönsten Einzelskulpturen, meist Werke von sehr stattlichen Ausmaßen, stammen aus Si-an-fu, so der fast 3 m hohe, prächtig gekleidete Bodhisattva des Museums in Boston, den Abb. 31 wiedergibt. Die nicht gerade seltenen Bronzeplastiken stehen wesentlich dahinter zurück. Auch der berühmte bei Chao-chou in der Provinz Chihli ausgegrabene Altar von 593, der aus der Sammlung des Vizekönigs Tuan Fang in den Besitz desselben Museums übergegangen ist, wirkt mühselig und kleinlich (Abb. 32). Er stellt Amitābha zwischen seinen beiden Bodhisattva und Schülern dar. Ob die beiden freistehenden größeren Bodhisattva zu dem Altare gehören, steht nicht fest. Andererseits ist er nicht vollständig: ein Paar athletischer Wächter und hundeähnlicher Löwen, die das reichlich bunte Bild dieser Statuengruppe ursprünglich noch bunter machten, haben sich in die Sammlung Rutherston in London verirrt.

Der langen Regierungsdauer der T'ang entspricht die Fülle der plastischen Denkmäler. Von der Mitte des 8. Jahrhunderts an werden sie seltener — ein Symptom für die Verarmung des Volkes seit der Empörung des An Lu-shan, vielleicht aber auch für eine gewisse Abkehr vom Buddhismus, in der sich die Verfolgung von 845 schon ankündigt. Die große Mehrzahl der außerordentlich umfangreichen Grottenskulpturen wie der Einzelwerke liegt vor 750.

Seit der Mitte des 7. Jahrhunderts wird der Ausbau der Grotten von Lung-mên, der unter den Sui gestockt hatte, wieder eifrig gefördert. Die südliche der Pin-yang-tung (Sirén, Sculpture Taf. 452, Chavannes Taf. 117, 179) wird unter Führung einer Prinzessin des Kaiserhauses seit 641 im neuen Stile ausgebaut, die Grotte Chih-yün-tung (Chavannes' Grotte H) scheint einem Priester Chih-yün ihre Entstehung zu verdanken, der 680 gleich 15 000 Maitreya stiftete (Sirén Taf. 458—460, Tōyō Bijutsu Taikwan XIV, 119—121, Sekino, Shina Bukkyō Shiseki II, 70—72), kleinere Gruppen von Weihgaben der T'ang-Zeit finden sich überall. Den eigentlichen Mittelpunkt der ganzen Anlagen von Lung-mên bildet aber der große Vairochana mit den beiden Schülern des Buddha, Ānanda und Kāshyapa, seinen beiden Bodhisattva und den vier Lokapāla, die zu dem früheren Tempel Fêng-hsien-ssŭ gehörten. Die Gruppe, deren Hauptfigur etwa 15 m hoch ist — in der Weihinschrift wird die Höhe auf 85 Fuß angegeben — wurde vom Kaiser Kao Tsung und seiner frommen Gemahlin Wu — die eben ihren eigenen Sohn vergiftet hatte — gestiftet und 676 vollendet (Abb. Taf. 4, Sirén Taf. 453—458, Chavannes Taf. 220—225, Tōyō Bijutsu Taikwan XIV, Taf. 119—121, Sekino II, 80—85). Zu den jüngsten Teilen der Grottenbauten von Lung-mên scheinen die Höhlen auf der anderen Seite des Tales zu gehören, die dem Tempel Hsiang-shan-ssŭ angegliedert sind (Sirén Taf. 462, Tōyō Bijutsu Taikwan 124—126). Als sie 705 der Ehre eines Kaiserlichen Besuches gewürdigt wurden, werden sie wohl noch ziemlich neu gewesen sein. Sie zeigen teilweise auffallend indische Formen.

Dasselbe gilt von den Buddhatrinitäten und elfköpfigen Kuan-yin-Figuren, die einst in Nischen der Pagode des Pao-ch'ing-ssŭ in Si-an-fu eingemauert waren, in neuerer Zeit aber in den Besitz des Herrn Hayasaki in Tōkyō und amerikanischer Museen übergegangen sind (Sirén Taf. 388—397, Ōmura, Shina Bijutsushi Taf. 330—335, 337—339, 342—349, Tōyō Taf. 137—150, Sekino, Shina Bukkyō Shiseki I, Taf. 23—29). Sie tragen Daten von

Gemälde der Ostseite des Kondō im Hōryūji. Anfang des 7. Jahrhunderts. Höhe etwa 3½ m. (Nach Genshiki Hōryūji Hekiga.)

Abb. 32. Altar, Bronze. 593. Höhe 76,5 cm. Museum of Fine Arts, Boston. Nach Kokka H. 350.

703—724. Ziemlich in dieselbe Zeit wird eine Gruppe von Buddhareliefs fallen, die aus dem K'ai-yüan-ssŭ in Si-an-fu stammen sollen und ihrer Form nach offenbar die stumpfwinkligen Ecken eines polygonalen Gebäudes, wohl einer Pagode, verkleideten. Die Flügel dieser altarähnlichen Nischen tragen Bodhisattva in zarter Gravierung (Abb. Sirén Taf. 398—400, Ōmura Taf. 351/352, Tōyō Taf. 155—156).

Abb. 33. Bodhisattva in Höhle 14 des T'ien-lung-shan. Sandstein. Menschliche Größe. 9. Jahrhundert?

Abb. 34. Bodhisattva aus Höhle 17 des T'ien-lung-shan. H. 49 cm. Museen, Berlin.

Noch stärker ist der indische Charakter in den Skulpturen des T'ien-lung-shan ausgeprägt, die der Zeit um 888 zuzuweisen sind, wenn ein von Yamanaka beobachtetes Datum richtig ist (Abb. 33 und 34, Sirén Taf. 485—501, weitere Literatur s. S. 32). Ihre weiche Sinnlichkeit läßt sie inmitten der konfuzianischen Korrektheit der buddhischen Plastik Chinas wie exotische Fremdlinge erscheinen, von allen erhaltenen Skulpturen lassen sie aber fast allein die fühlende Hand eines individuellen Künstlers spüren.

Auch die Grotten von Shantung sind an Werken der T'ang reich. Die Anlagen des Shên-t'ung-ssŭ bei Tsi-nan-fu (Sirén Taf. 510—519, Sekino I, Taf. 69, 74—81) gehören nach den Inschriften zum größten Teile dem 7. Jahrhundert an, während T'o-shan (Sekino IV, 86—90) und Yün-mên-shan (Sirén Taf. 524—526, Sekino IV, 84) bis ins 8., teilweise bis ins 9. Jahrhundert herabreichen.

Der mystische Buddhismus macht sich vor allem in Tun-huang geltend, wo die T'ang-Skulpturen bei weitem überwiegen, gelegentlich tritt er auch in den zahlreichen Höhlengruppen von Ssŭch'uan auf, die im zweiten Bande der Segalenschen Mission abgebildet sind. Da der Text zu den Veröffentlichungen Pelliots und Segalens noch aussteht, kann hier nur mit einem Worte auf diese umfänglichen und gegenständlich oft sehr merkwürdigen Skulpturen eingegangen werden. In Tun-huang tritt die Plastik hinter den für die Ikonographie des Buddhismus unschätzbaren Gemälden zurück. Der hölzerne Weltenwächter (Abb. 35) ist hier gefunden, steht aber in keinem Zusammenhange mit dem plastischen Schmuck der Grotten. Das eigentliche China hat nicht gewagt, den königlichen Lokapāla in so tierisch brutale Formen zu kleiden.

In Ssŭch'uan scheinen neben den Felsskulpturen des Hsi-shan-kuan (s. S. 49), die sich bis in die T'ang-Zeit hinein fortsetzen, die Grotten in Kuang-yüan-hsien (Segalen Taf. 92—97), Chia-ching (Segalen 134—144) und die des Nan-kan-shan in Pa-chou (Segalen Taf. 98—104, nach den Inschriften Mitte des 8. Jahrhunderts), im wesentlichen der mittleren T'ang-Zeit anzugehören. Die Arbeit ist aber unter den fünf Dynastien und den Sung fort-

gesetzt worden. In dem riesenhaften Felsenbuddha von Chia-ting-fu Segalen Taf. 131, anscheinend dem Maitreya von 360 Fuß Höhe, den der Priester Hai-t'ung 730 vollendete, haben wir vielleicht die größte erhaltene Skulptur der Welt zu verehren. Das Überwuchern der Vegetation hat ihn allerdings zu einer lächerlichen Groteske gemacht.

Gegenüber den Grottenplastiken, die sich häufig fast ganz vom Grunde lösen und wie Rundfiguren wirken, bieten die zahlreichen Einzelskulpturen nichts wesentlich Neues oder künstlerisch Besseres. Nur den Missionen einiger japanischer Priester verdanken wir eine Bereicherung unserer Kenntnis der chinesischen Plastik über die Grotten hinaus.

Abb. 35. Weltenhüter (Lokapāla), Holz bemalt. Höhe 98 cm. 9.—10. Jahrhundert. Paris, Musée Guimet, aus Tun-huang. Nach Sirén, Sculpture.

Im Jahre 806 kehrte der Priester Kūkai, der spätere Kōbōdaishi, nach mehrjährigem Aufenthalte in China zurück. Die Liste der von ihm mitgebrachten Kirchengeräte verzeichnet u. a. einen Altar aus weißem Sandelholz mit geschnitzten Buddha und Bodhisattva. Das etwa 24 cm hohe Klappaltärchen mit einer Amitābha-Trinität und zahlreichen anderen Gottheiten ist im Kongōbuji des Kōyasan erhalten (Abb. u. a. Japanese Temple Treasures Taf. 256). Mit zwei ähnlichen Altärchen des Fumonin (Kōyasan, 15 cm h., Abb. ebenda Taf. 257/258) und des Itsukushima-Tempels (Abb. ebenda Taf. 259/260) ist er der einzige Beleg für eine sakrale Kleinschnitzerei Chinas, die wir sonst nur aus der Literatur kennen. Die minutiöse Ausführung dieser zierlichen Altärchen täuscht über eine gewisse Trockenheit und Empfindungslosigkeit nicht hinweg. — Die chinesischen Skulpturen, die Ēun 847 aus China heimbrachte, sind 867, also noch bei Lebzeiten des 871 verstorbenen Priesters, in dem Tempelinventar des Anjōji in Yamashina bei Kyōto, aufgezählt worden. Die hier genannten fünf Formen des Akashagarbha, eines der mystischen Schule besonders heiligen Bodhisattva, in dem sich die höchste Weisheit und Güte des Buddha Vairochana verkörpert, stehen heute im Kwanchiin des Tōji (vorzügliche Abbildungen, zum Teil in natürlicher Größe Bukkyō Bijutsu Shiryō I). Da Holz ein Hauptmaterial der Kultplastik bildete, wir aber außer den ganz provinziellen Lokapala von Tun-huang fast keine Skulptur aus Holz besitzen, sind sie von einer gewissen historischen Bedeutung. Leider haben japanische Ausbesserer sich schwer an ihnen versündigt.

Der Stil der T'ang-Plastik kündigt sich schon in den Werken der Chou- und Nord-Ch'i an und gedeiht zu Anfang des 8. Jahrhunderts zu voller Reife. Die Körper werden voller und gewinnen mehr selbständiges Leben. Die Gestalten sind noch immer in klare senkrechte Ebenen geschichtet und durchaus für die Vorderansicht berechnet, die strenge Verteilung der Massen um eine senkrechte Achse aber hat aufgehört: die Körper beginnen sich in der Hüfte zu biegen, bis schließlich der Rhythmus von Stand- und Spielbein die ganze Figur beherrscht und auch in der Haltung und Beugung des Kopfes ausklingt. Das Gewand ist nicht mehr ornamentale Kultform, es wird in seinem natürlichen Falle beobachtet und wiedergegeben. Das stärkere individuelle Leben hat aber die feierliche und überweltliche Größe der Göttergestalten, deren gesteigertes Leben Lebensferne ist, fast völlig vernichtet. Zweifellos haben die innigen Beziehungen zu Indien, die mit den T'ang einsetzten, einen sehr starken Anteil an dieser Entwicklung. Die Skulpturen

Abb. 36. Relief vom Grabe des Kaisers T'ai Tsung, gest. 649. Kalkstein, Höhe 173 cm. Universitäts-Museum, Philadelphia.

des Pao-ch'ing-ssŭ und des T'ien-lung-shan z. B. sind südindischen Werken so nahe verwandt, daß man sie für indisch halten könnte, wenn die weise Mäßigung des Chinesen sie nicht so vollkommen beherrschte. Die wahre Vollendung der plastischen Form bleiben uns die erhaltenen Werke der T'ang-Bildnerei allerdings schuldig. Möglich, daß die eigentlichen Kultbilder der Tempel, aus den edleren Materialien Holz, Bronze und Lack, uns eine andere Vorstellung von der Begabung der Meister religiöser Plastik in China gäben als die Steinmetzarbeiten und die bescheidenen Bronzen von Hausaltären, die wir besitzen. Die Haltung der Chinesen zu ihrer religiösen Bildnerei läßt allerdings auf keine besonders hohe Meinung von dieser Kunst schließen. Wir kennen wohl ein Dutzend Namen von Plastikern der T'ang-Zeit, aber wir kennen sie eigentlich nur deshalb, weil sie auch Maler waren, wie Yang Hui-chih, ein Schüler des Wu Tao-tzŭ, der sich übrigens selbst gelegentlich als Bildner versucht hat. Man gewinnt beinahe den Eindruck, daß nach dem Urteile der Chinesen ein schlechter Maler für einen guten Bildhauer noch lange gut genug war.

Noch bescheidenere Geister scheinen für die Belieferung der Grabanlagen mit den plastischen Symbolen verantwortlich zu sein, die das Grabritual vorschrieb — und hier besteht wohl nicht

Buddha Vairochana. Lung-mên. 676.
Kolossal. Höhe etwa 16 m. (Nach Sirén)

die leiseste Hoffnung, daß der neidische Zufall der Überlieferung uns das Eigentliche und Wahre vorenthalten hat. Von den recht umfangreichen Grabanlagen der T'ang-Zeit, die wenigstens in stattlichen Resten auf uns gekommen sind, gehören einige Kaisern und Mitgliedern der Kaiserfamilie, zu deren Ehren sicherlich die besten Lieferanten ihr Bestes gaben. Den Chinesen, die den leeren europäischen Begriff der Kunst nicht kennen, kam es allerdings einzig auf die durch genaue Vorschriften gesicherte magische Wirksamkeit, nicht auf die künstlerische Form der Grabbegleiter an, aber eine wirkliche plastische Begabung würde zu künstlerischer Form auch ohne künstlerische Absicht kommen. Die fabrikmäßige Lieblosigkeit selbst der höchsten Leistungen der Grabskulptur zeigt, daß die chinesischen Bildhauer auch bei der Darstellung ihrer eigensten Vorstellungswelt versagten.

Abb. 37. Flügelpferd von dem Grabe des Kaisers Kao Tsung, gest. 683. Kalkstein. Hsien-yang-hsien, Si-an-fu. Nach Segalen, Mission.

Nach den erhaltenen Denkmälern und den literarischen Beschreibungen sind die Grabbegleiter oft auf ein Vielfaches vermehrt worden, in der Gesamtanlage aber finden sich keine wesentlich neuen Züge. Nur das schon 637 begonnene Grab des T'ai Tsung bei Li-ch'üan im Bezirke Si-an hat die starke und liebenswürdige Persönlichkeit des großen Kaisers über das Übliche hinausgehoben. In einem torähnlichen, heute verfallenen und geplünderten Gebäude setzte er den sechs Schlachtrossen, die ihn durch achtjährigen Kampf zum Throne getragen hatten, ein menschlich rührendes Denkmal. Von den sechs Kalksteinreliefs sind heute vier in das Museum in Si-an übertragen, in dem sie sich möglicherweise noch befinden, zwei hat chinesische Grabräuberei in das University Museum in Philadelphia verschleppt. Das eine der Reliefs in Philadelphia (Abb. 36) stellt den Rotschimmel Sturmtau dar, den der Kaiser bei der Eroberung von Lo-yang 621 ritt. Der Offizier Ch'iu Hsing-ku zieht ihm einen Pfeil aus der Brust. Kostüm und Pferdezäumung bestätigen die längst bekannte Tatsache, daß die von Hause aus sehr wenig reiterlichen Chinesen ihre kavalleristische Ausrüstung im wesentlichen den zentralasiatischen Reitervölkern entlehnt haben. Der Entwurf des ganz unplastisch auf versenkten Grund geschichteten Hochreliefs geht zweifellos auf einen großen Maler, vielleicht Yen Li-pên zurück (s. S. 43), die Ausführung erhebt sich nicht über das Handwerkliche. Lit. Chavannes, Mission pl. 288/290, Ōmura Taf. 368—370, Sirén Taf. 426—427. Vgl. ferner Pelliot in Journal Asiatique 1923, p. 200, Waley in Burlington Magazine, XLIII (1923), S. 117. Von den übrigen Grabskulpturen sind nur einige der orthodoxen Figuren von Beamten und Pferden erhalten. Die anderen Kaisergräber, wie das der Eltern der Kaiserin Wu, die 691 den Kaisertitel erhielten (Hsien-yang-hsien, Bez. Si-an, Abb. Ōmura Taf. 374—376, Tōyō Bijutsu Taikwan Taf. 174—175), das des Jui Tsung, gest. 716 (P'u-ch'êng, Shensi, Abb. Chavannes, Mission Taf. 301—302), des Tê Tsung, gest. 805 (Ching-yang-hsien, Shensi, Abb. Sirén, Taf. 432—433, Ōmura Taf. 377—379) halten sich ganz an das alte Schema der von den Steinfiguren phantastischer Tiere und menschlicher Grabwächter flankierten Geisterstraße. Durch verhältnismäßig gute plastische Ausführung fallen die Steinlöwen vom Geisterwege des Kronprinzen Hung auf, den seine leibliche Mutter, die Kaiserin Wu,

675 vergiftet und mit besonderem Prunke beigesetzt hatte (Kou-shih-hsien, Honan, Abb. Sirén Taf. 428—429, Chavannes Taf. 291, Ōmura Taf. 371), den Höhepunkt der monumentalen Grabplastik aber bezeichnen die prächtigen Tiere (Löwen, Pferde, Flügelpferde) vom Grabe des 683 gestorbenen Kaisers Kao Tsung, der sich außerdem durch ein ganzes Fähnlein heute leider kopfloser Würdenträger das Geleit ins Jenseits geben läßt (Hsien-yang-hsien, Si-an, Abb. Sirén Taf. 428, 430—432, Chavannes Taf. 292—296, vor allem Segalen I, Taf. 7—12, Abb. 37).

Die Arbeiten für diese Gräber der höchsten Herrschaften wurden von dem Hofamte Chên-kuan-shu beaufsichtigt und zum Teil auch ausgeführt, das seit langer Zeit bestand, aber erst unter den T'ang zu Bedeutung kam und auch die strengen und von niemandem beachteten Vorschriften für die Gestaltung und Ausstattung der Gräber erließ. In demselben Amte werden wenigstens für die Umgebung der Residenzen und für die obersten Schichten der Bevölkerung die Grabbeigaben entworfen und zum Teil gefertigt sein, die im Innern des Grabes den Figuren der Geisterstraße entsprachen. Ihre Zahl, Größe und Art war rituell bestimmt und nach dem Range des Verstorbenen abgestuft; die neueren Funde lehren aber, daß sich niemand um diese amtlichen Regeln groß gekümmert hat.

Die Grabbeigaben, symbolische Begleiter, Helfer und Beschützer des Toten, sind meist aus Ton und in Formen gepreßt, also ausgesprochene Massenware; Attribute und die Haltung des Kopfes und der Glieder werden häufig durch Ansetzen der besonders geformten Teile variiert. Ein roter lehmartiger Ton und ein feiner weißer Pfeifenton kommen am häufigsten vor, während der harte, schwarzgraue Ton der Wei-Zeit fast ganz verschwindet. Sehr häufig sind die Figuren kalt bemalt, andere einfarbig glasiert, die reichsten mit sehr willkürlichen bunten Farbenflecken unter der Glasur verziert. Kalte Bemalung tritt auch bei den glasierten Plastiken häufig hinzu, gelegentlich auch metallene Appliken, die meist verloren sind. Von der unerschöpflichen Mannigfaltigkeit der Motive, die sich am besten in der überreichen Sammlung in Toronto (Kanada) übersehen läßt, kann hier nur eine schwache Vorstellung gegeben werden. Der Harem, der wichtigste Teil des lebenden Hausgerätes, ist auch im Jenseits die Hauptsache: er wird durch junge Frauen in mannigfachen Beschäftigungen, oft nach der emanzipierten Sitte der T'ang-Zeit im Männersitze hoch zu Roß, durch Tänzerinnen und Musikantinnen (Abb. 38) vertreten und von zahlreichen bewaffneten Wächtern zur Tugend angehalten. Die männliche Dienerschaft tritt daneben zurück, dafür sorgen Schauspieler, Akrobaten und die interessanten Typen fremder Rassen für Unterhaltung. Unter den Haustieren stehen das Pferd, der Stolz der sportliebenden T'ang-Zeit, und das zweihöckrige Kamel, in Nordchina heute noch der Hauptträger des Warenverkehrs, an erster Stelle. In vornehmeren Gräbern gehören zwei Pferde und zwei Kamele mit ihren Führern zum eisernen Bestande. Den Schutz gegen feindliche Einflüsse übernehmen dämonische Figuren halb menschlicher, halb tierischer Form und heldische Gestalten in reicher Rüstung, unter deren Füßen sich boshafte Dämonen winden, in der Art der Lokapāla, der einzige Anklang an buddhistische Vorstellungen. Manche dieser Figuren erreichen eine sehr bedeutende Größe, die hohe Anforderungen an die Kunst des Töpfers stellte.

Die Datierung der Grabplastik in die T'ang-Zeit ermöglicht das Kostüm, von dem Harada in den Mitteilungen der Universität Tōkyō 1923 gehandelt hat. Eine genauere Datierung einzelner Stücke wäre durchaus möglich, wenn jemals ein T'ang-Grab wirklich wissenschaftlich erforscht worden wäre, denn in den meisten Gräbern meldet eine gravierte Ton- oder Steintafel Geschichte und Todesjahr des Verstorbenen. Da aber unsere Kenntnis der Grabplastik ausschließlich auf Zufallsgrabungen bei Eisenbahnbauten u. dgl. oder auf Raubgrabungen im Interesse der Händler beruht, und die Chinesen in ihrer Schriftwütigkeit nur an den Tafeln Anteil nehmen, sind Inschriften und Inhalt der Gräber fast immer getrennt worden, im günstigsten Falle in einem sehr zweifelhaften Zusammenhange geblieben. Eine Ausnahme machen z. B. die Gräber des aus der Geschichte bekannten Fêng T'ai und des 714 gestorbenen Tai Ling-yen, deren Inhalt samt den Inschrifttafeln in das archäologische Museum der Landesuniversität Peking gekommen ist, und das Grab des 839 gestorbenen Ts'ui in Ssŭch'uan, aus dem Torrance drei Figuren für das British Museum erwarb. Die Grabplastiken der ersten beiden Gräber sind besonders prächtige Formungen bekannter Typen, während die verhältnismäßig jungen Figuren aus Ssŭch'uan, das kulturell immer seine Eigenart gewahrt hat, technisch und künstlerisch sehr geringe Verwandtschaft mit den Grabbeigaben aus den alten Provinzen um den Hoangho, vor allem Honan, zeigen. Eine ist sogar in Goldlack bemalt. Ganz anderer Art sind wiederum die von Oldenburg und Ōtani in Turfan (Ostturkestan) gefundenen, aber rein chinesischen Grabpuppen, deren technische Ausführung — auf Kreidegrund bemalter Hacklehm über Holzkern — wesentlich abweicht, deren plastischer Stil aber örtlich bestimmt zu sein scheint (Kokka 408). Innerhalb der regionalen

Abb. 38. Tänzerinnen und Damenorchester, Ton, bemalt (willkürliche Zusammenstellung). 7.—9. Jahrhundert. Universitäts-Museum, Philadelphia.

Gruppen, die wir einigermaßen kennen, wiederholen sich die gleichen Typen bei aller Mannigfaltigkeit der Motive, der Technik und Größe immer wieder. Auch einzelne individuell aussehende Werke werden sich wahrscheinlich als bescheidene Mitglieder einer zahlreichen Familie enthüllen, wenn unsere noch sehr dürftige Kenntnis der Grabplastik weiter fortgeschritten sein wird. Die obrigkeitlich vorgeschriebenen und sicherlich auch obrigkeitlich entworfenen Typen wurden offenbar beinahe maschinell vervielfältigt und in allen Arten der Ausführung und Größe vorrätig gehalten. Unter den entwerfenden Beamten müssen sich aber versehentlich einige hervorragende Künstler befunden haben: manche der Pferde zeigen eine Größe und Kraft, manche der Frauenfiguren eine Anmut der Bewegung und der Linien, die von der chinesischen Großplastik niemals erreicht worden ist. Literatur s. S. 19; ferner Tōyō Bijutsu Taikwan XIV, 180—205. Nach den Schriftquellen sind die Grabfiguren auch in edlerem Material ausgeführt worden; was bisher von Arbeiten dieser Art erschienen ist, verdankt wohl durchweg den Wünschen der Händler und Sammler seine Existenz.

Von dem Geräte der T'ang-Zeit, das späteren Jahrhunderten in China nur ein Märchen von Reichtum und Schönheit war, würden wir sehr wenig wissen, wenn wir auf die mehr als dürftigen Schriftquellen und die zufälligen Ergebnisse von Händler- und Gelegenheitsgrabungen angewiesen wären. Die niemals ganz erschütterte Verehrung der heilig gehaltenen Kaiserfamilie hat uns aber in Japan eine ganze Schatzkammer vornehmen T'ang-Gerätes überliefert, die bisher wenigstens alles in China selbst Erhaltene in den Schatten stellt. Im Jahre 756 stiftete die Kaiserin Kōmyō um des Seelenheiles ihres verstorbenen Gemahls Shōmu willen das gesamte kaiserliche Hausgerät dem großen Buddha Vairochana, d. h. dem Tempel Tōdaiji in Nara. Der Schatz

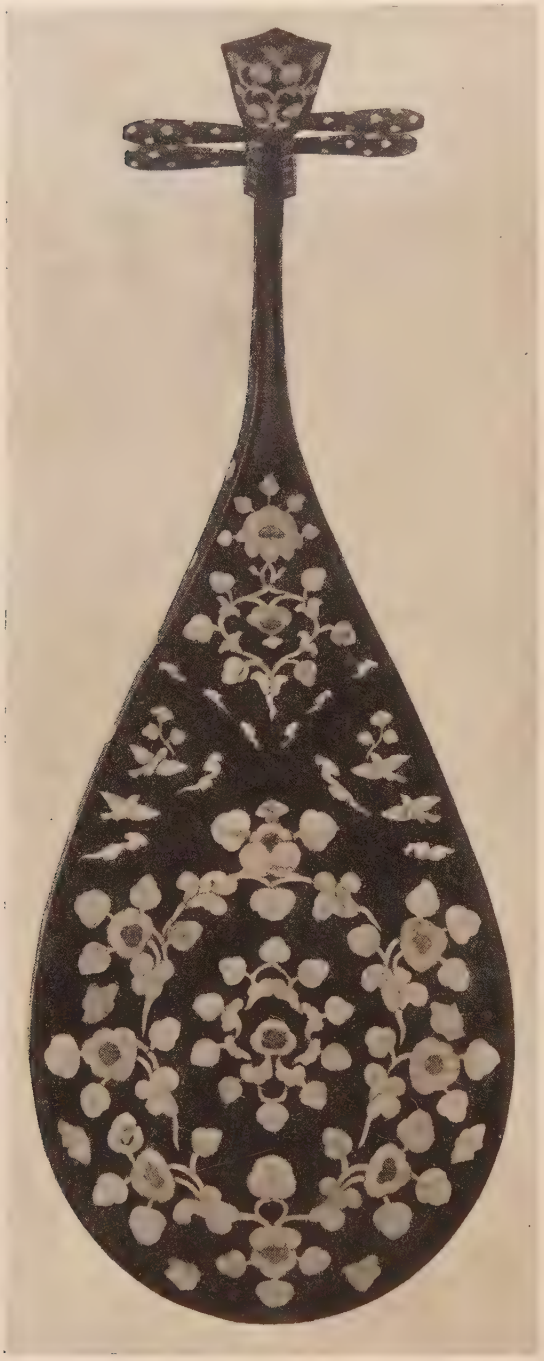


Abb. 39. Laute, Ahorn mit Einlagen von Perlmutter und untermaltem Schildpatt. Höhe 97 cm. 8. Jahrhundert. Shōsōin, Nara. Nach Tōyei Shukō.

wurde mit älterem Besitze des Tōdaiji und einigen späteren Widmungen zusammen in dem Shōsōin genannten Speicher untergebracht und ist heute noch in seinem wesentlichen Bestande mit den alten Verzeichnissen erhalten. Über das 8. Jahrhundert geht zweifellos keines der rund 3000 Objekte herab, und der größte Teil ist entweder chinesisch oder in den japanischen Hofwerkstätten von Chinesen gefertigt worden. Zu sehr vielen Geräten haben die Funde der letzten Jahre die chinesischen Parallelen geliefert, meist allerdings in allen Stadien der Zerstörung, während die Werke des Shōsōin herrlich sind wie am ersten Tag. Veröffentlichung: Tōyei Shukō, Tokyo 1908f., 6 Bde., englische Ausgabe 1910, 2°, 2. A. 1927.

Den wundervollen Holzarbeiten des Shōsōin Entsprechendes hat sich bisher auf chinesischem Boden nicht gefunden und wird sich wohl auch nur in elenden Trümmern finden. Sie zeichnen sich durch die lebendigste Zweckform und die höchste Meisterschaft der Technik, namentlich der Intarsia aus. Die fast unberührt erhaltenen Musikinstrumente vor allem sind bei allem Reichtum von einer seligen Ruhe der Form, die in dem Gerät aller Völker kaum ihresgleichen hat (Abb. 39). Nicht viel mehr Hoffnung besteht auf die Entdeckung einigermaßen erhaltener Lacke der Art, die das Shōsōin in nicht geringer Zahl besitzt. Sie sind weit über die Farbenlacke der Han-Zeit fortgeschritten, beherrschen die Technik des Metallackes vollkommen und haben sich auch des edelsten Freundes des Lackmeisters, des Perlmutters, für ihre Einlagen versichert. Die Kunst des Lackschnittes scheint ganz in den Anfängen zu stecken. Zu den mehr als zwanzig Teppichen aus Wollfilz mit ihrer großartigen und strengen Ornamentik haben die chinesischen Funde bisher noch nicht den kleinsten Fetzen hinzugefügt, während zu den schönen Seidenstoffen des Shōsōin und des Hōryūji wenigstens in Turkestan mehr oder weniger fragmentarische Gegenstücke aufgetaucht sind. Die in drei verschiedenen Techniken gefärbten Stoffe, die auf den Blättern der mehrteiligen Setzschirme es geradezu zur Wirkung monumentaler Gemälde bringen, hat uns auch das trockene Klima des zentralasiatischen Wüstengebietes nicht überliefert. Lit. über die in Japan erhaltenen Stoffe der T'angzeit: Jōdai Shinshokumon, Nara im Ersch., 2°; Gyomotsu Jōdai Shinshokumon, im Ersch., 2°.

Am ehesten halten sich noch die in Gräbern gefundenen Metallarbeiten neben den entsprechenden Beständen des japanischen Schatzhauses. Zwei große getriebene Silberurnen mit gravierten Jagdszenen im Shōsōin bleiben zwar die bedeutendsten Werke der chinesischen Edelschmiedekunst der T'ang-Zeit, aber die letzten Jahre haben

Abb. 40. Traubenspiegel, Bronze. Durchmesser 22,3 cm. 7—9. Jahrhundert. Museen, Berlin.

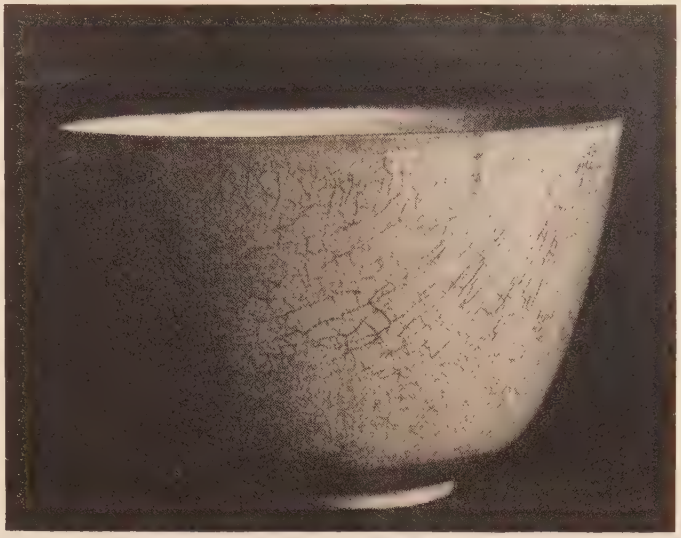


Abb. 41. Schale, Glasur über gelblichem Anguß. Durchmesser 13 cm. T'ang-Zeit? Museen, Berlin.

manch zierliches Kleingerät aus Silber und Gold auf chinesischem Boden an den Tag gebracht, das dem Silbergerät des Shōsōin technisch und künstlerisch durchaus gleichwertig ist und es an Mannigfaltigkeit der Formen übertrifft. Die einfachen gegossenen Bronzespiegel des kaiserlichen Haushaltes finden sich fast sämtlich auch in chinesischem Boden, und mancher wird die schön patinierten Grabstücke den blanken Wundern des Shōsōin vorziehen, von denen sich einige allerdings durch eine in China bisher unerhörte Größe und Pracht auszeichnen. Für die Bestimmung der kaum je datierten T'ang-Spiegel sind die zeitlich genau festgelegten japanischen Gegenstücke von größter Bedeutung. Sie strafen vor allem die chinesischen Bronzewerke in einem wichtigen Punkte Lügen. Ein sehr häufiger und besonders reicher Typ mit schön bewegten Weinranken, zwischen denen Tiere, vor allem Pferde und Löwen, spielen (Abb. 40), wird von den chinesischen Antiquaren der Han-Zeit zugeschrieben und ist danach auch von europäischen Forschern als Hauptbeweis für die Abhängigkeit der Han-Kunst vom Westen benutzt worden (Hirth, Fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst, München 1896, 12ff.), erscheint aber im Shōsōin als typisches T'ang-Gerät. Spiegel reicherer Technik — mit getriebenem, graviertem und gepunztem Silberrelief oder mit Einlagen geschnittenen und gravierten Silberbleches in Lackgrund — waren bis vor kurzem nur aus dem Shōsōin bekannt, sind aber in den letzten Jahren auch aus China zu uns gekommen, meist in ziemlich trümmerhaftem Zustande, dafür gelegentlich mit goldenem, neben dem silbernen Zierat. Selbst die prachtvollen Bronzespiegel mit einem Dekor von Perlmutter- und Bernsteineinlagen auf der gelackten Rückseite, die den Höhepunkt der Shōsōinkunst bilden, sollen in China nicht mehr ganz unerhört sein — vielleicht dank der gütigen Nachhilfe der Fälscher. Dagegen scheint der rätselhafte Silberspiegel mit dreifarbigem Goldzellenschmelz, den das Shōsōin bewahrt, und der den chinesischen Nachrichten von der Einführung der Kunst des Emails vollkommen widerspricht, auch heute noch ohnegleichen zu sein.

Die edle Kunst der Töpferei, von der uns die Schriftsteller der T'ang vage, aber begeisterte Schilderungen geben, ist im Shōsōin mit einigen buddhistischen Bettlerschalen und einer Handtrommel aus gewöhnlicher Irdenware mit grünen und gelblich-weißen regelmäßigen Farbflecken unter der durchscheinenden Bleiglasur auffallend kümmerlich vertreten. Diese überall und immer mögliche Allerweltstöpferei genügt nicht einmal, die in ziemlichen Mengen auf chinesischem Boden gefundenen verwandten Keramiken mit Sicherheit in die T'ang-Zeit zu datieren, und gibt jedenfalls von den Objekten des literarischen Enthusiasmus nicht die leiseste Vorstellung. Nicht viel höheres Lob verdienen die im Shōsōin nicht belegten keramischen Gattungen reicherer Technik, die — wahrscheinlich mit Recht — der T'ang-Zeit zugemutet werden (Abb. 41). Eine stärkere Farbigkeit wird vor allem durch Bemalung und Überfangen mit durchsichtigen Bleiglasuren erreicht, die in der Masse gefärbten Glasuren bewegen sich nur in wenigen Tönen. Ob Gefäße mit aufgeklebten gepreßten Reliefs, mit aufgemalter Marmorierung oder graviertem Dekor, der mit farbigen Glasuren ausgefüllt ist, wirklich der T'ang-Zeit angehören, wie angenommen

wird, steht dahin, überzeugende Beweise fehlen bisher. Formen, Technik und Motive dieser Töpfereien sind sehr viel mannigfaltiger und reicher als an den Werken der Han-Zeit, von denen sie durch ein halbes Jahrtausend getrennt sind, künstlerisch bedeuten sie eher einen Rückschritt. Der gipsartige weiße Ton, der für die T'ang-Zeit besonders bezeichnend ist, fällt bei den Figuren, wo Bemalung oder Glasur ihn gnädig verhüllen, weniger unangenehm auf als bei den Töpfen, die mit den Glasuren ziemlich sparsam umgehen. Die Dekoration zeichnet sich vielfach durch eine erlesene Geschmack- und Lieblosigkeit aus, die nur von der Häßlichkeit der höchst unkeramischen Formen übertroffen wird. Wir besitzen allerdings fast nur minderwertige Grabsurrogate, auf die naturgemäß das geringste Maß von Arbeit und Liebe verschwendet wurde. Von der eigentlichen Gebrauchskeramik der T'ang, wenn auch schwerlich von den literarisch bekannten Werkstätten, geben am ehesten die Fragmente chinesischer Exportware eine Vorstellung, die wir den Ausgrabungen Sarres und Herzfelds in Samarra am Tigris verdanken, der Residenz der abbasidischen Kalifen 836—883 (Sarre, Die Keramik von Samarra, Berlin 1925, 54—64, Taf. 23—30, Hobson in Transactions Oriental Ceramic Society 1922/23, 29). Außer Töpfereien in der Art des Shōsōin, aber von entwickelterer Technik — mit Flecken farbiger Glasuren und feinen eingepreßten Mustern — finden sich unter diesen auf ein halbes Jahrhundert genau datierbaren Scherben auch harte porzellanartige Steinzeuge mit Glasuren in verschiedenen Tönen des Grün, die in Europa den Namen Seladon führen und bisher nur aus der Sung-Zeit bekannt waren, vor allem aber Fragmente echten Porzellans. Dieses als besonders edel geltende keramische Material, das den Ruhm der chinesischen Zierkunst in Europa begründet hat, war also in der ausgehenden T'ang-Zeit schon zu hoher technischer Vollendung ausgebildet.

Der T'ang-Zeit werden in der Regel auch prachtvolle Bronzen zugeschrieben, die im allgemeinen an Formen und ornamentalem Stil der alten Sakralgefäße festhalten, aber auf den ersten Blick als archaisierende Nachbildungen zu erkennen sind. Prunkvolle Gold-, Silber- und Malachiteinlagen verstärken ihre glänzende dekorative Wirkung. Die Gefäße dieser Art sind zweifellos alt, wie ihre schöne Patina beweist. Da aber nicht eine einzige sich im Shōsōin findet, wo sie in erster Linie erwartet werden müßten, oder aus T'ang-Gräbern zum Vorschein gekommen ist, werden sie einer späteren Zeit zuzuschreiben sein, wahrscheinlich den Sung, die sehr viel stärkere antiquarische Interessen hatten als die ganz der Gegenwart lebenden T'ang. Dagegen sind prächtige Bronzearbeiten im reinen T'ang-Stile erhalten, im Shōsōin u. a. wundervolle Bekrönungen von Priesterstäben, im Tempel Kōfukuji (Nara) ein fast mannshoher Klangplatten-Träger in der Form von vier verschlungenen Drachen auf einer Basis in Gestalt eines Löwen (Kokka H. 97).

Formen und Ornament des T'ang-Gerätes künden deutlicher als die Malerei und die Plastik ein neues China heiterer Schmuckfreude, edlen Linien- und Farbengefühles, feinsten Sinnes für das stoffliche Leben. Die Technik des Gerätes, d. h. die Bemeisterung des Stoffes durch Gehorsam gegen den Stoff, hat nach den T'ang keine wesentliche Bereicherung und keine wirkliche Verfeinerung mehr erfahren, verdeckt ihre innere Verarmung vielmehr nur zu häufig durch Vergewaltigung des Materials. Von dem Reichtume der T'ang-Ornamentik vollends hat die spätere Kunst das meiste wieder preisgegeben, als das orthodoxe Chinesentum alles Nichtchinesische — oder was es für nichtchinesisch hielt — in einem langsamen Reinigungsprozesse wieder ausschied. In dem Weltreiche der T'ang, das durch die Versetzung mit nichtchinesischen Stämmen auch ein neues Rassengebilde geworden war, war die Zierkunst allen äußeren Anregungen mit feiner Empfänglichkeit hingegeben. Namentlich die sassanidischen und die mit ihnen vermittelten hellenischen Formen haben die chinesischen Künstler begierig aufgegriffen, am deutlichsten in der Textilkunst, deren leicht transportable Schöpfungen immer besonders treue Nachahmer gefunden haben. Manche der in Japan bewahrten Seiden der T'ang-Zeit, wie der bekannte Reiterstoff des Hōryūji (Kokka 307), wären von sassanidischen kaum zu unterscheiden, wenn chinesische Schriftzeichen sie nicht nach Ostasien wiesen. Die Chinesen haben diese Übertragung sassanidischer Technik und Formen sogar für so wichtig gehalten, daß sie uns den Namen mindestens eines Mannes überliefern, dem dies Verdienst zufiel. Ein auch als Glasmacher bekannter Meister Ho Chou soll schon unter den Sui sassanidische Goldbrokate mit einer Vollendung kopiert haben, die sie in den Augen der Chinesen über die Originale stellte.

Von der zweifellos sehr reichen Baukunst der T'ang-Zeit geben uns, solange Ausgrabungen in China unmöglich sind, nur einige Pagoden Kunde, die zum Teil noch im ursprünglichen Zustande

erhalten sind. Von ihnen ist die große Wildgans-pagode (Ta-yen-t'a) im Tzŭ'-ên-ssŭ (Si-an) die in ihren Grundzügen älteste und mit ihren 60 m Höhe die stattlichste (Abb. 42, Sekino, Shina Bukkyō Shiseki I, 7—11; Sirén, Sculpture 422, 424a; Boerschmann, Baukunst II, 308). Sie wurde 652 erbaut, 701—705 erneuert, später mehrfach restauriert. In der Form steht ihr die 681 erbaute, etwa 25 m hohe Pagode des Hsiang-chi-ssŭ südlich Si-an (Sekino I, 52; Sirén 423a) sehr nahe. Beide sind Stufenpagoden, deren Stockwerke durch mächtig vorkragende Gesimse betont werden. Die 30 m hohe, ebenfalls quadratische kleine Wildgans-pagode (Hsiao-yen-t'a) des Chien-fu-ssŭ, südlich Si-an (Sekino I, 20; Sirén 423b; erbaut 707—710) zeigt ein geschweiftes Profil, während das 21 m hohe, 836—840 erbaute Grab-Stupa des Hsüan-tsang im Hsing-chiao-ssŭ, etwa 30 km südlich Si-an, mit seinen reichen Konsolengesimsen in Ziegelbau ein sehr lehrreiches Abbild der sonst verschwundenen Holzpagoden Chinas gibt (Sekino I, 15—16, Sirén 425b). Einem ganz anderen, jüngeren Typ gehört die fast 75 m hohe Nord-Pagode (Pei-t'a) in Fang-shan-hsien (Chihli) an, deren achteckiger Unterteil aus zwei abgetreppten Stockwerken auf hoher Plinthe einen hohen konischen runden Turm trägt (Anfang 8. Jahrhundert, Sirén 532—534). Alle diese Pagoden bestehen aus Stampflehm mit Ziegelbekleidung und bergen nur im Sockel-

Abb. 42. Ta-yen-Pagode, Tzŭ-ên-ssŭ, Si-an-fu, 652 errichtet, 701—705 erneuert. Höhe etwa 60 m. Nach Shina Bukkyō Shiseki.

geschoß einen kleinen Raum für den Gottesdienst. Für die Gebrauchsarchitektur der T'ang-Zeit lassen sich aus diesen, symbolischen und magischen Zwecken dienenden Wahrzeichen des Buddhismus kaum Folgerungen ziehen.

Fünf Dynastien und Sung.

Das halbe Jahrhundert, das dem Erlöschen der nominellen T'ang-Herrschaft folgt, nennt die chinesische Geschichte nach dem alten Grundsatze, nur die Räuber legitimer Throne legitim zu nennen, die Zeit der fünf Dynastien. In Wahrheit hat keines dieser kurzlebigen Herrscherhäuser, die es höchstens zu einer Existenz von 16 Jahren brachten, ganz China oder auch nur den Hauptteil Chinas besessen. Manche der zahlreichen „Usurpatorenfamilien" hat sich länger behauptet und weitere Gebiete beherrscht als die Schattenkaiser in Honan, und die bei weitem größte Macht stellten die Monarchen der in der Gegend von Peking residierenden tungusischen Ch'i-tan dar, die 916 den Kaisertitel, 937 den Familiennamen Liao annahmen und sich unverhohlen als Suzeräne der chinesischen Kaiser gerierten, übrigens mit derselben Schnelligkeit sinisiert wurden wie ihre barbarischen Vorläufer in der Zeit der sechs Dynastien. Die eigentlichen Herrscher waren in China die Soldaten, die nach Prätorianerart ihre erfolgreichen Führer auf den Thron hoben und nach Laune stürzten. Auch der General Chao Kuan-yin, der 960 die letzte der fünf Dynastien vernichtete, war — sehr gegen seinen Willen — von seinen Offizieren zum Kaiser gemacht worden. Seiner staatsmännischen Begabung gelang aber das Werk, an dem seine soldatischen Vorgänger gescheitert waren: 979 wird das letzte der Teilfürstentümer unterworfen, und mit Ausnahme des Gebietes der Liao, die des neuen Kaisertumes furchtbarste Feinde blieben und die Ursache seines Sturzes wurden, gehorchte China wieder einem Herrscher. Chao Kuan-yin, mit seinem posthumen Namen T'ai Tsu, wird der erste Kaiser der (Chao) Sung-Dynastie, deren freie und menschliche Art sich schon in dem in China unerhörten Verzichte auf die Ausrottung der unterworfenen Fürstengeschlechter ankündigt.

In all dem Elend der politischen Geschichte dieser Zeit hat die chinesische Kunst vielleicht ihre edelsten Blüten getrieben. Manche der „Usurpatoren" nahmen schon die kaiserlichen Mäzenaten der Nord-Sung vorweg. Li Yü, der letzte Herrscher der Süd-T'ang, die im heutigen Nanking residierten (961—75, gest. 978), ein eifriger Buddhist und selbst ein Maler von Rang, gründete eine Akademie, die später von den Sung übernommen und weiter ausgebildet wurde, und gewann eine Reihe der bedeutendsten chinesischen Maler für sie, Männer wie Hsü Hsi, einen der größten Blumenmaler Chinas, Tung Yüan, den ersten Meister der Stimmungslandschaft, und seinen ebenbürtigen Schüler, den Mönch Chü-jan. Ihm verdankt China die feinste Ausbildung seines Malgerätes: die Reibsteine, Tuschen und Papiere seiner Hofwerkstätten sind noch unter den Sung der stolzeste Besitz, später der fast unerfüllbare Traum der Maler, und die Kunst der Bildermontierung in edlen Brokaten wurde an seinem Hofe zuerst geübt. Die Beherrscher der kulturell besonders reichen Provinz Shu (Ssŭch'uan) aus der Familie Mêng gaben den Li wenig nach. Die Hauptzierde ihrer Akademie, Huang Ch'üan, hat heute noch einen beinahe sprichwörtlichen Ruf als der größte Meister der Blumenmalerei und der eigentliche Begründer der Sung-Akademie. Noch stärkere Persönlichkeiten scheinen der in allen Sätteln gerechte Sun Weĭ, der schon unter den T'ang nach Ssŭch'uan übersiedelte, und vor allem Mönch Kuan-hsiu (832 bis 912) gewesen zu sein, der zuerst den Arhat (Lohan), den in durchaus menschlicher Form gebildeten Aposteln des Buddhismus, als Vertreter ringender Menschlichkeit Gestalt gab (Chavannes, Journal Asiatique 1916, 298, Ōmura, Zengetsu Daishi Jūroku Rakan, Tōkyo 1909, 2°). An der „kaiserlichen" Akademie in Kai-fêng, später in Lo-yang, wirkte vor allem der größte Vertreter

Abb. 43. Shih K'o, Schlafender Heiliger, Papier, Tusche. 919. Breite 64 cm. Shōhōji bei Kyōto. Nach Kokka H. 95.

der „nördlichen" Landschaft der Form, Li Ch'êng (gest. 967). Hier lebten die bedeutendsten Sammler, deren Eigentumszeichen späteren Jahrhunderten als das sicherste Merkmal der Echtheit galt und deshalb von den Fälschern mit besonderer Vorliebe ihren Werken aufgedruckt wurden, Chao Yen, der über 5000 Bildrollen besaß, und Liu Yen-chai, der sich seine Sammlung von mehr als 1000 Rollen geld-, aber nicht mühelos dadurch gesichert hatte, daß er berühmte Originale lieh und Kopien wieder zurückgab.

Fast alle diese malerischen Wunder scheinen die Wirren der ausgehenden Sung-Zeit vernichtet zu haben. Nur von einem weniger bekannten, aber als besonders originell gerühmten Meister Shih K'o aus Ssŭch'uan, der bis in die Sung-Zeit hineinreicht, hat uns Japan zwei Bilder überliefert, die wohl als Originale angesprochen werden müssen. Das eine der beiden Gemälde schlafender Lohan, die in mächtigen breiten Tuschzügen mit höchster Meisterschaft und vollkommener künstlerischer Beherrschung hingestrichen sind, ist 919 (nicht 963, wie auch angenommen wird) datiert (Abb. 43). Auch die wundervolle Rolle im Bostoner Museum, die den Namen des Tung Yüan trägt (Abb. 44/45), wird, wenn sie kein Original ist, mindestens als eine meisterhafte Sung-Replik eines Werkes des größten „südlichen" Landschafters der fünf Dynastien zu gelten haben. Literatur: Der größte Teil der chinesischen Werke über Malerei und Maler der fünf Dynastien gehört erst der Sung-Zeit an, s. S. 72. Das kleine Werk Pi-fa-chi des Landschafters Ching Hao, der zu Anfang der Periode in Kai-fêng-fu wirkte, ist nicht in der ursprünglichen Form erhalten.

Die Plastik, die für uns ja fast ausschließlich buddhistische Plastik ist, hat unter den fünf Dynastien an den wechselnden Schicksalen des Buddhismus teilgenommen. In demselben Jahre 955, in dem der Kaiser der 2. Chou die buddhistischen Statuen mit einer großen Verfolgung zur Gewinnung von Bronze-„Cash" beehrte, ließ der fromme König Ch'ien Hung-chou von Wu-Yüeh (Chehkiang, 938—978, gest. 988) nach dem Vorbilde der 84000 Stupa des Königs Ashoka 84000 kleine Stupa mit reichem Reliefschmuck aus Bronze und Eisen gießen, von denen nicht wenige überliefert sind. Felsskulpturen sind besonders in Ssŭch'uan (u. a. Kuang-yüan,

Abb. 44. Tung Yüan?, Ende 10. Jahrhundert, Landschaft. Papier, Tusche. Museum of Fine Arts, Boston.

Daten von 924—937, Segalen, Mission 92—97) und Chehkiang erhalten (u. a. Ch'ien-t'ang, Inschriften von 944—978, Sirén, Sculpture 604). Einzelskulpturen stammen u. a. aus der Provinz Honan, also dem Gebiete der „Kaiser", aus Wu-Yüeh (Chehkiang) und Fuhkien, dessen Herrscher aus der Familie Wang ebenso eifrige Buddhisten wie menschliche Scheusale waren. Das bedeutendste bekannte Werk sind zweifellos die Reliefs mit Szenen aus dem Leben Buddhas an der kleinen Pagode des Ch'i-hsia-ssŭ bei Nanking (Sirén Taf. 593—599, Sekino, Shina Bukkyō Shiseki IV, 3 ff.). In den Motiven äußert sich die steigende Vermenschlichung des Buddhismus, die wir auch in der Malerei erkennen, besonders an der wachsenden Zahl von Lohan-Darstellungen, die nach dem Vorbilde des Kuan-hsiu häufig in Gruppen von 16, 18 und 500 auftreten. Im übrigen verdient dieser schwache Nachklang der T'ang-Skulptur kaum mehr als eine Erwähnung. Die buddhistische Plastik Chinas liegt im Sterben.

Von dem Gerät dieser Zeit wissen wir so gut wie nichts, nur zwei keramische Gattungen kennen wir wenigstens aus der Literatur, die ihrer als der feinsten Schöpfungen der chinesischen Öfen erwähnt. Das Pi-sê-yao (Ofen der geheimen, d. h. fürstlichen Farbe, im weiteren Sinne auch die Erzeugnisse dieses Ofens) wurde für die Könige von Wu-Yüeh in Hang-chou gearbeitet, ist aber frühzeitig, wahrscheinlich als Geschenk, auch nach Japan gekommen. Das Ch'ai-yao, das nach dem Geschlechtsnamen des „kaiserlichen" Hauses der 2. Chou benannt ist, und seine Werkstatt in Chêng-chou, Provinz Honan, hatte, gilt als die edelste aller chinesischen Töpfereien. Seine Farbe war wie das Blau des Himmels hinter zerrissenen Regenwolken, es war dünn wie Papier, glänzte wie ein Spiegel und tönte beim Anschlage wie eine Klangplatte aus Jade. Beide Gattungen, zweifellos keine Porzellane, sondern seladonartige Steinzeuge, waren schon in der Ming-Zeit verschwunden.

Unter den Nord-Sung, wie sie im Gegensatze zu ihren Nachfolgern in Mittel- und Südchina heißen, erlebte China eine Zeit verhältnismäßiger Ruhe, trotz wirtschaftlicher Schwierigkeiten, die durch die staatssozialistischen Versuche des Wang An-shih (1021—1086) nur vergrößert und durch die Reformen des Historikers Ssŭ-ma Kuang (1019—1086) nur sehr teilweise beseitigt

Abb. 45. Rechte Hälfte der Landschaft Abb. 44.

wurden. Der drohenden Macht der Liao im Norden aber stand China fast machtlos gegenüber, bis ihm in dem tungusischen Stamme der Nü-chên ein noch gefährlicherer Bundesgenosse erstand. 1124 erlag das Reich der Liao den Chin, wie sich die Herrscherfamilie der Nü-chên nannte, und ihren chinesischen Hilfsvölkern, aber schon 1125 richtet sich der Angriff der neuen Bundesgenossen gegen das reiche, schwache und treulose China selbst. 1127 wird die Hauptstadt K'ai-fêng genommen, Kaiser und Exkaiser nach dem fernen Norden in die Verbannung geschleppt. Der Bruder des letzten Kaisers, mit seinem posthumen Namen Kao-tsung, begründet in Hang-chou, der alten Haupstadt von Chehkiang, das Reich der Süd-Sung, das sich bald auf das Gebiet südlich des Yangtsekiang beschränkt sah, während die Chin sich in Nordchina häuslich einrichteten und bald völlig sinisierten.

Die lange, von den Erschütterungen der letzten Jahrhunderte freie Regierungszeit der Nord-Sung gibt dem Chinesentum die Muße zur Einkehr und Selbstbesinnung. Das sinnenfreudige, für jeden Eindruck empfängliche Wesen der T'ang erscheint ihm beinahe als Verrat an der wahren Natur des Chinesen. Langsam lösen sich die Verbindungen mit dem Westen, die im 7. und 8. Jahrhundert West- und Südasien China so nahegebracht hatten, seit der Mitte des 11. Jahrhunderts stocken auch die Pilgerfahrten der frommen Buddhisten, von denen zu Beginn der Sung-Zeit noch die chinesischen Inschriften in Bodhgayā Kunde geben. Der Blick der Chinesen richtet sich immer ausschließlicher nach innen und auf die Vergangenheit, auf die fernste am liebsten. Die fast vergessenen Sakralbronzen werden, hauptsächlich wegen ihrer Inschriften, eifrig gesammelt und erforscht, und der Konfuzianismus sozusagen neu entdeckt, um nicht zu sagen neu geschaffen, wenn auch die endgültige Ausbildung des Systems durch den großen Chu Hsi erst in die Zeit der Süd-Sung fällt. Die konfuzianische Staatsethik, die zu einem guten Teile Staatsphraseologie ist, aber, Phraseologie oder nicht, das ganze spätere Leben Chinas völlig beherrscht, ist im wesentlichen das Werk der Sung-Literaten. Der Buddhismus, noch unter den ersten T'ang-Kaisern eine große geistige und politische Macht, hat seine Rolle ausgespielt, nachdem er China sein Bestes gegeben hat. Er sinkt immer mehr zu einem volkstümlichen Aberglauben und einer bequemen Sicherung gegen jenseitige Unbequemlichkeiten herab und endet schließlich in der wüstesten Form des Tantrismus, dem in Tibet ausgebildeten Lamaismus, der mit seinen Vorläufern schon unter den Sung in China eindringt. Nur die Dhyāna-Schule, eine rein chinesische Schöpfung, behauptet sich unter den hochgebildeten Chinesen und gewinnt gerade für die bildende Kunst eine außerordentliche Bedeutung (Waley, Zen Buddhism and Its Relation to Art, London 1922). Sie sieht das Heil nur in der Arbeit des Individuums an sich selbst, in der Selbsterlösung durch die intuitive Erkenntnis des Einsseins mit dem Buddha, verwirft daher das Gebet- und Formelwesen, sogar das Studium der heiligen

Abb. 46. Chao Ch'ang?, um 1000, Bambus und Schmetterlinge. Farben auf Seide. Höhe 28,5 cm. Früher Sammlung Inouye, Tōkyō. Nach Geien Shinshō 3

Schriften des Buddhismus, was sie nicht hindert, ihnen eine sehr stattliche eigene Literatur hinzuzufügen. Ihr Ideal ist nicht der Buddha und Bodhisattva, der Erlöser, sondern der Arhat (Lohan), der sich Erlösende, aber sie sieht den Buddha überall, nicht nur in den niedrigsten Formen des Lebens, sondern in den stummen Kräften der nach unserer Auffassung unbeseelten Natur. Und wie die Apostel des Dhyāna nicht in den metaphysischen Konstruktionen der anderen Schulen, sondern in dunklen mächtigen Gleichnissen, ja oft nur in einer andeutenden Handlung den Ausdruck der Wahrheit fanden, so wirkt auch ihre Kunst, im wesentlichen die Schöpfung priesterlicher Maler, durch die äußerste Beschränkung in den Mitteln, durch die höchste Ausbildung der Kunst des Verschweigens. Ihr natürliches Ausdrucksmittel ist die einfache schwarze Tusche, das Material des Schreibers, dessen Pinselmeisterschaft in tausendjähriger Schulung ihr die feinsten und stärksten Wirkungen abzuringen gelernt hatte. Laute und äußerliche Effekte sind ihrer Natur versagt, aber in keinem Stoffe spricht sich die Gesamtpersönlichkeit des Künstlers so klar und unmittelbar aus, und sie zwingt geradezu zu der Konzentration auf das Wesentliche, die auch dem Beschauer das Größte schenkt, ein Stück schöpferischer Freiheit. Denn erst er gestaltet das Werk zu Ende.

Nach außen trat diese ganz esoterische Kunst, die seelenvollste, die Ostasien geschaffen hat, naturgemäß weit weniger hervor als die von den Kaisern protegierte Akademie in K'ai-fêng-fu und die ihr nahestehenden Künstler. Fast alle Herrscher der Nord-Sung-Dynastie dilettierten mit größerem oder geringerem Glücke als Maler und taten sich daher als Sammler alter und als Beschützer neuer Kunst auf ihre Kennerschaft etwas zugute. Die Sammlungen der depossedierten Fürstenhäuser wurden nach K'ai-fêng-fu verbracht und bildeten den Grundstock der enormen Sammlungen des Sung-Hauses, die unter dem letzten Kaiser Hui-tsung bis auf über 6000 Bilder anschwollen. In Hui-tsung saß zum ersten und einzigen Male ein wirklich großer Künstler auf dem Throne — zum Unglücke seiner selbst und seines Reiches, das unter ihm vor dem Anprall der Chin-Horden jämmerlich zusammenbrach.

Die Akademie der Sung ist eine Zusammenfassung der kleineren Akademien aus der Zeit der fünf Dynastien, beschränkt sich aber keineswegs auf Malerei. Erst Hui-tsung stellt die geliebte Kunst in den Vordergrund, sogar vor die Schreibkunst. Die Professoren wurden, nachdem sie die gehörigen Prüfungen überwunden hatten, durch schön abgestufte Titel und Ränge, Orden und Uniformen über die Misera plebs erhoben, zu malerischen

Abb. 47. Han Jê-cho, um 1100, Sperlinge. Leichte Farben auf Papier. Höhe 22,5 cm. Museen, Berlin.

Gesellschaftsspielen an den Hof befohlen, bei denen die „poetischsten" Lösungen der aufgegebenen Themen hohes Lob fanden, und so auf dem Wege des Wahren und Schönen festgehalten. Es ist eigentlich ein Wunder, daß sich selbst unter der sengenden Sonne dieser kaiserlichen Huld eine solche Menge schöner Talente entfalten konnte, aber die Kaiser des Sung-Hauses verstanden eben trotz aller literarischen Schrullen wirklich etwas von Kunst, und die gesunde Handwerklichkeit der chinesischen Malerei, die sie ihrer Verbindung mit der Schriftkunst verdankt, macht poetische Pfuschereien von vornherein unmöglich.

Im Anfange behaupten sich noch einige durchaus selbständige Geister an der Akademie, wie Kuo Hsi (Mitte des 11. Jahrhunderts), einer der größten Landschafter, die China hervorgebracht hat: für ihn war Landschaftsmalerei Einswerden mit der Natur. Im wesentlichen wird aber die Art der Hochschule schon durch ihren ersten Präsidenten Huang Chü-ts'ai bestimmt, den Sohn des ausgesprochenen Feinmalers Huang Ch'üan. Pflanzen- und Tierbilder, Landschaften und Szenen aus der Hofgesellschaft in reichen Deckfarben und miniaturenhaft delikater Ausführung der Einzelheit, wenn möglich aber mit einem leichten literarischen Duft, bilden die enge aber vornehme Welt dieser Hochschulprofessoren. Ihre fürstlichen Beschützer, vor allem Hui Tsung selbst, sein Lehrer, der feine Landschafter Chao Ta-nien, und sehr viele Nichtakademiker folgen getreulich den Regeln der akademischen Orthodoxie, deren Ideal eigentlich eine vollkommen ausgebildete Farbenphotographie wäre. Die Natur dieser Künstler war aber mächtiger als ihre trostlose Theorie. Schon Hsieh Ho (s. S. 37) sieht im seelischen Leben die Haupteigenschaft eines malerischen Kunstwerkes, und diese Forderung ist allen schlechten Vorsätzen zuwider auch in der akademischen Malerei lange lebendig geblieben. Von Chao Ch'ang, einem Blumenmaler der Wende 9. und 10. Jahrhunderts, der die Akademie floh, sich aber durchaus an Huang anschloß, heißt es, daß er die Seele, nicht die äußere Form der Pflanze gemalt habe, und einige in Japan erhaltene zarte Blumen-

Abb. 48. Hui Tsung?, 1082—1135, nach Chang Hsüan (Anfang 8. Jahrhundert), Damen bei Seidenarbeiten. Farben auf Seide. Museum of Fine Arts, Boston.

bilder, die mindestens mit einigem Grunde dem Meister zugeschrieben werden, wie der Bambus Abb. 46 und noch mehr der unbegreiflich herrliche Apfelzweig der Sammlung des Marquis Asano (Kokka 395) bestätigen dieses Wort vollauf. Daß er keineswegs der einzige Maler akademischer Richtung blieb, der auch die Pflanzen- und Tierwelt von innen heraus gestaltete, beweist das köstliche Spatzenbild des nicht allzu bedeutenden Hofmalers aus der Zeit Hui Tsungs, das Abb. 47 wiedergibt. Hui Tsung selbst hat sich in der wundervollen Wachtel der Sammlung Asano, an deren Echtheit kaum zu zweifeln möglich ist (Kokka 386), dem inneren Zwange seiner großen Künstlerschaft folgend, von aller trockenen Theorie freigemacht. Die Bildrolle der mit Bearbeitung der Seide beschäftigten Damen im Bostoner Museum (Abb. 48/49) wird schwerlich mehr als eine ausgezeichnete Kopie nach dem berühmten Werke des Kaisers sein, das sich selbst als eine Kopie einer T'ang-Arbeit bezeichnet und in der Komposition nahe Verwandtschaft mit den Repliken nach Chou Fang (s. S. 45) zeigt. Aber selbst dieses höfische und fremdem Vorbilde nachempfundene Werk ist ganz aus der Vorstellung heraus gemalt.

Die größten Maler der Nord-Sung aber haben sich nicht nur von der Akademie möglichst ferngehalten, sondern meist die Malerei neben der Kalligraphie nur als ein vornehmes Spiel betrieben. So hat Li Lung-mien (gest. 1106), ein Meister der Landschaft wie des geschichtlichen und religiösen Figurenbildes und einer der großen Pferdemaler Chinas, nach allgemeinem Urteile der größte Genius der chinesischen Kunst nach Wu Tao-tzŭ, wohl den Staatsmännern, Poeten und Denkern seiner Zeit nahegestanden, aber als hoher Verwaltungsbeamter sich keineswegs den Berufsmalern zugerechnet (Agnes C. Meyer, Chinese Painting as reflected in the Thought and Art of Li Lung-mien, New York 1923, 2 Bde.).

Noch deutlicher wird diese Abwendung vom professionellen Malertum in seinem Freunde Su Tung-p'o (1036—1101), dem größten Kalligraphen und Poeten der Sung-Zeit, der vor allem als Maler des „Edlen" unter den Pflanzen, des Bambus, berühmt ist. Er war einer der ersten Vertreter der später alles beherrschenden „Malerei der Männer von Bildung", Wên-jên-hua, die in Kuo Jo-hsü gleichzeitig ihren ersten Theoretiker fand. Sie ging ebenfalls von der ersten Qualität aus, die Hsieh Ho forderte, faßte aber „seelisches Leben" in seinem subjektiven Sinne, bezog es also in erster Linie auf die Gesamtpersönlichkeit des Darstellenden, nicht auf das Dargestellte. Diese schon im 11. Jahrhunderte klar formulierte Lehre führte mit innerer Notwendigkeit zu vollkommener Gleichgültigkeit, ja Abneigung gegen alles, was nach virtuoser Beherrschung der Technik, und vor allem, was nach Pathos oder Sentimentalität aussah, zu einer eigentümlichen malerischen Freimaurersprache und zu wirklicher Verachtung des professionellen Malertums. Im 15. Jahrhunderte wurde die Richtung allmächtig, bildete sich einen Stammbaum, der bis Wang Wei (s. S. 44) hinaufreichte, und konstruierte sich die südliche Schule, mit der sie sich identifizierte. Ihr Sieg war so vollkommen, daß selbst die Berufsmaler sich den Mantel dieser Dilettantenkunst umzuwerfen gezwungen waren und sie so eigentlich ad absurdum führten. Der Gefahr geistreicher Pfuscherei ist die chinesische Malerkunst nur durch ihre Verbindung mit der Schrift entgangen, die jedem höher Gebildeten die Beherrschung der malerischen Technik einfach aufzwang. In der Zeit der Nord-Sung jeden-

Abb. 49. Rechte Hälfte der Rolle Abb. 48.

falls ist von dieser Gefahr noch nichts zu spüren. Die Meister, zu deren Werken Kuo Jo-hsü die Theorie erfand, haben die chinesische Kunst erst in die volle Herrschaft über Pinsel und Tusche eingesetzt und freuen sich ihrer. Sie lassen sie aber gerade dadurch in ganzer Glorie leuchten, daß sie in weiser Beschränkung auf das Wesentliche dem einzelnen Pinselstrich seine volle Ausdrucksfähigkeit geben. Sie wurden so eher die Vorläufer der Dhyāna-Maler der Süd-Sung als des späteren Wên-jên-hua, das sie als ihre Väter in Anspruch nimmt. Selbst dem größten Meister der südlichen Schule, dem Mi Fei (1051—1107), sehen die jüngeren Maler der Schule doch nur eine technische Äußerlichkeit ab, die rundlichen Flecke, aus denen er die duftigen atmosphärischen Stimmungen seiner hochgetürmten Landschaften zu formen pflegte. Veröffentlichungen von Werken der südlichen Schule; Shina Nangwa Shūsei, Tōkyō 1917—1921, 6 Bände 2°; Nangwa Taikwan, o. O. u. D., 12 Hefte 2°; Nanshū Ehatsu, Ōsaka 1916—1927, 5 Hefte gr. 2°.

Von dem Stil der großen Nord-Sung-Meister können uns sorgfältige Repliken — meist Kopien nach Kopien, die Photographien des alten China — eine gewisse Vorstellung geben, das Wesentliche bleiben sie uns, wie alle Kopien, schuldig. Die Originale scheinen der Einfall der Chin, der die kaiserliche Sammlung vernichtete, und die späteren Stürme der chinesischen Geschichte sehr gründlich zerstört zu haben. Eine Sichtung der Bestände chinesischer Sammlungen — zu der die Chinesen selbst vorläufig sicherlich nicht den Willen und wahrscheinlich auch nicht die Fähigkeit haben — mag vielleicht noch das eine oder andere Meisterwerk ergeben, bisher werden überall die absurdesten Fabrikrepliken ernsten Gesichtes als Originale vorgeführt — wenn sie die eigene Sammlung zieren. Die Schätze des Kaiserhauses machen keine Ausnahme, im Gegenteil. Ob irgendwo noch Kuo Hsü, Li Lung-mien, Mi Fei zu finden sind, die wirklich des Meisters Hand weisen, scheint sehr zweifelhaft. Naturgemäß wird man den Werken kleinerer oder unbekannter Meister ein größeres Vertrauen entgegenbringen. Ein kleines Pflaumenbild in Tusche der Sammlung Kuo in Peking, das die Signatur des nur als Dichter, nicht als Maler bekannten Wang Yen-sou (Ende des 11. Jahrhunderts) trägt — ein kleines Wunder freien und ausdrucksvollen Pinsels — und die entzückende, leicht farbige Frühlingslandschaft des Hui-ch'ung, eines nicht ganz sicher datierbaren Priesters der Nord-Sung, im Kunstmuseum Peking erwecken daher ein Vorurteil zu ihren Gunsten. Die besser bekannten und einigermaßen gesichteten japanischen Sammlungen helfen nur wenig. Was in neuerer Zeit aus China gekommen ist — es ist sehr viel — stellt nur die obere Schicht der chinesischen Sammlungen dar, unterscheidet sich daher nicht wesentlich von ihren Beständen. Unter den Schätzen der alten Sammlungen ist das 11. und der Anfang des 12. Jahrhunderts nur sehr schwach vertreten, denn die Aufkäufer des 15. Jahrhunderts, deren Werk diese Sammlungen im wesentlichen sind, beschränkten sich fast ganz auf Chehkiang und die anstoßenden Provinzen, die erst unter den Süd-Sung Bedeutung für die Malerei gewannen, versorgten sich daher in erster Linie mit Gemälden dieser Zeit. Ob die sechszehn Arhat des Tempels Seiryōji bei Kyōto, die uns eine Vorstellung von der fast unbekannten religiösen Kunst der frühen Sung-Zeit geben könnten (beste Abbildung Kokka 154), wirklich 987 von dem Priester Chōnen nach Japan überführt worden sind, wie die Tempelüberlieferung will, ist nicht bewiesen

Abb. 50. Hsia Kuei, um 1200, Herbststurm. Papier, Tusche. Höhe 91 cm. Sammlung Kawasaki, Kobe. Nach Tōyō Bijutsu Taikwan.

und angesichts der Bilder ziemlich zweifelhaft. Zudem sind sie von frommer Hand heftig übermalt. Vorläufig besitzen wir aus der Zeit der Nord-Sung einige Devotionalbilder aus Tun-huang (s. S. 46), die einer früheren Stufe angehören, eine Menge Stilbilder in allen Graden der Fabrikmäßigkeit und einige wenige Originale, deren Datierung nicht über jeden Zweifel erhaben ist, die aber zu den Kleinodien der ostasiatischen Malerei gehören.

Nach dem Übergange über den Fluß, wie die Historiographen euphemistisch die Flucht der Sung nach dem Süden nennen, führt das verstümmelte, seiner ältesten Kulturprovinzen beraubte China mit kurzen Unterbrechungen seinen mutlosen Kampf gegen die Chin fort, bis ihm die Mongolen Befreiung von den Bedrängern und kurz darauf eine neue Fremdherrschaft bringen (1279). Während Nordchina unter den Chin zu künstlerischer Bedeutungslosigkeit herabsank, trotz der Bemühungen des Kaisers Chang Tsung (1190—1208), der es den vertriebenen Sung als Gemäldesammler gleichzutun suchte, lebten die politisch und militärisch gleich unfähigen Herrscher der südlichen Sung-Dynastie in ihrem Kapua, dem schön gelegenen Hang-chou, ein schlaraffisches Dasein als Beschützer der Künste und Wissenschaften ganz im Sinne ihrer nördlichen Vorgänger. Chu Hsi aber schmiedete gleichzeitig das neue konfuzianische Band, das China volle 700 Jahre den festesten geistigen Zusammenhalt gegeben hat, bis es die europäische Wissenschaft und Technik sprengte.

Zu den ersten Taten des Stifters der südlichen Dynastie gehörte die Neugründung der Akademie, die mit einem stattlichen Stabe von Professoren die zwangsweise Siedlung im Süden mitmachte und an ihren Überlieferungen zunächst durchaus festhielt (s. Wan Ê, Nan-Sung-yüan Hua-lu, 1721, 4 Bände). Li T'ang z. B. hatte ein langes Leben im Dienste der Akademie verbracht, als er dem Kao Tsung nach Hang-chou folgte. Nach den zahlreichen Repliken seiner Arbeiten und den unzähligen mehr oder weniger getreuen Kopien nach dem etwas jüngeren Chao Chien-li, der zum Kaiserhause zählte und deshalb der Akademie formell nicht angehörte, können wir uns am ehesten eine Vorstellung von den traditionellen Landschaften der „nördlichen" Schule in der Art des Li Ssŭ-hsün (s. S. 43) machen, die — nach den üblichen Kopien zu schließen — auch in Liu Sung-nien (s. Mémoires concernant l'Asie Orientale I, 82, 96, und Vissière in Bulletin de l'association Franco-Chinoise V, 1) und dem eine Generation jüngeren Yen Tz'ŭ-p'ing fortlebt. Von den zierlichen Tier- und Blumenmalern der Akademie, Li Ti und Li An-

chung (beide um 1130), wie ihrem Nachfolger Mao I haben uns die Sammlungen des japanischen Mittelalters wohl einige kleine Originale überliefert, unter denen die beiden Albumblätter des Li Ti der Sammlung Masuda — Winterlandschaften mit heimkehrenden Jägern — besonders hervorragen (Abb. Tōyō Bijutsu Taikwan VIII).

Schon zu Beginn der südlichen Dynastie hat die Malerei des Gentleman, die z. B. durch die Figurenmaler Yang Pu-chih, einen Nachfolger des Li Lung-mien, und Ma Ho-chih vertreten wird, neben der Akademie sehr viel weniger zu bedeuten als unter den Nord-Sung. In den beiden genialen Landschaftern Ma Yüan und Hsia Kuei (um 1200) vollends strahlt die höfische Kunst in solchem Glanze, daß alles andere neben ihr verblaßt. Sie sind die Begründer eines neuen Landschaftsstiles, der sich bei ihren Vorgängern wohl gelegentlich andeutet, von ihnen aber erst zu voller Wirkung ausgebildet wird. Neben die weit ausholenden, in malerischen Einzelheiten und überraschenden Übergängen schwelgenden epischen Landschaften setzten sie das lyrische Stimmungsbild, das mit ein paar zarten Andeutungen die Phantasie des Beschauers zu träumerischem Weiterschaffen zwingt. Der Landschaftsausschnitt führt häufig von einem kräftig betonten und verhältnismäßig durchgeführten Vordergrunde ohne Vermittlung in eine durch ein paar Konturen angedeutete Ferne und reißt durch den Kontrast, den in der Regel die gequälten Profile einiger ganz vorne aufragenden Bäume noch betonen, das Auge unwiderstehlich in die Tiefe des Raumes (Abb. 50). Oft fehlt die dargestellte Landschaft eigentlich ganz: sie spiegelt sich nur in einer Menschengestalt, in der die Phantasie des Beschauers das ihm unsichtbare Buch der Natur mitliest. Einer solchen Landschaftsmalerei konnte nur die höchste Ausdruckskraft des Pinsels Leben geben. In der Hand geringerer Meister mußte sie zur Manier werden — und sie ist zur Manier geworden. Die späteren Theoretiker des Wên-jên-hua, denen dieser leichte Hauch lyrischen Überschwanges als eine Etalage des Gefühls herzlich zuwider war, werden nicht müde, sich über die stereotypen Figuren sentimentaler Weiser, die unter stereotypen Kiefern eine stereotype Berglinie anschwärmen, nach Kräften lustig zu machen. Trotzdem sind die beiden Meister noch in sehr später Zeit immer wieder durch Nachahmung geehrt worden, und für die japanische Malerei der Ashikaga-Zeit sind sie von entscheidender Bedeutung. Wir kennen sie daher besser als alle anderen Akademiker der Sung-Zeit. Sie wurden im 15. Jahrhundert, als es dem Wên-jên-hua gelungen war, diese schon als Berufsmaler verdächtigen Meister bei den Chinesen von Bildung mit dem Odium der Gefühlsseligkeit zu belasten, von den erfreuten Japanern eifrig gesucht und gekauft. Die japanischen Sammlungen sind denn auch besonders reich an den zarten Stim-

Abb. 51. Liang K'ai, um 1200, der Buddha. Farben auf Seide. Höhe 117 cm. Sammlung Graf Sakai, Tōkyō. Nach Kokka Heft 227.

Abb. 52. Mu-hsi, 1181—1239? Kuan-yin. Tusche auf Seide. Höhe 174 cm. Daitokuji, Kyōto. Nach Kokka Heft 265.

mungsbildern des Ma Yüan und noch mehr des Hsia Kuei, auf die es ihnen für ihre Zwecke in erster Linie ankam. Aber beide Meister haben sich nicht auf sie beschränkt, wie die große, unbezeichnete Landschaftsrolle des Hsia Kuei in der früheren kaiserlichen Sammlung, jetzt im Pekinger Kunstmuseum, beweist, der Japan nichts an die Seite zu stellen hat.

Mit der andeutenden Kunst der Ma Yüan und Hsia Kuei dringt selbst in die ängstlich behütete Akademie der Geist der von Amts wegen ignorierten Dhyāna-Schule ein, deren fünf Haupttempel in Chehkiang, also in gefährlicher Nähe der Hauptstadt Hang-chou, lagen und ihre Vorposten bis nach Hang-chou selbst vorgeschoben hatten. Auch die Akademie konnte sich ihrer Einwirkung nicht entziehen: zu Anfang des 13. Jahrhunderts legte Liang K'ai, eines der Häupter der Hochschule, sein Amt nieder, um in dem nahe gelegenen Tempel Liu-t'ung-ssŭ zu Füßen des Meisters Mu-hsi die Lehre und die Kunst des Dhyāna sich zu eigen zu machen (nach Waley, ein Beleg dafür ist nicht zu finden). Der großartige Buddha, der nach langer selbstquälerischer Askese dem Baume der Erleuchtung zuschreitet (Abb. 51), und die beiden zugehörigen Landschaften sind noch am Hofe, sogar vor den Augen des Kaisers gemalt, wie die Inschrift aussagt. Seine späteren Werke, wie die beiden Bilder von Patriarchen des Dhyāna in der Sammlung des Grafen Matsudaira und der früheren Sammlung Akaboshi, noch mehr das Bildnis des Dichters Li Ta-peh in der ersten Sammlung, atmen den reinsten Dhyāna-Geist und stellen ihn unmittelbar neben seinen großen Lehrer, Mu-hsi (1181—1239?). Die Bedeutung dieses größten Meisters der Dhyāna-Kunst als Haupt der Liu-t'ung-ssŭ-Schule ist erst in den letzten Jahren erkannt worden (Saga in Shinagaku I, 1923, 31 ff.). Die chinesische Kunstgeschichte weiß von diesem ganz abseits stehenden Maler nichts oder bricht über ihn den Stab, weil ihm der orthodoxe Geist des „alten Stiles" fehle, also die Eigenschaft, die der Akademie wie dem Wên-jên-hua gleich heilig war. Um so eifriger haben die japanischen Sammler des 15. Jahrhunderts, selbst meist Dhyāna-Priester und Maler, sich der Werke des vor allen verehrten Mannes angenommen, und Japan scheint sich heute ihres Alleinbesitzes rühmen zu können. Freilich bedürfen die zahlreichen Gemälde, die unter dem Namen des Mu-hsi gehen, noch einer sorgfältigen Sichtung, denn seine Bezeichnung ist nicht nur oft mißbraucht, sondern von einem wesentlich späteren japanischen Maler Mokuan mit voller Berechtigung geführt worden. Das Triptychon der Kuan-yin mit Affe und Kranich — die für den Dhyāna-Buddhismus Träger einer tiefen symbolischen Bedeutung sind — gilt als sein Hauptwerk (Abb. 52). Als Landschafter zeigt ihn eine Langrolle mit den acht Schönheiten des Tung-ting-Sees, die ein Maler des 11. Jahrhunderts, Sung Ti, zuerst zu einem klassischen, auch in der japanischen Kunst immer wiederholten und oft variierten Motive gestaltet hat. Die Bilder sind heute über verschiedene Sammlungen verstreut (Abb. 53), ebenso eine zweite, abweichende Ausführung

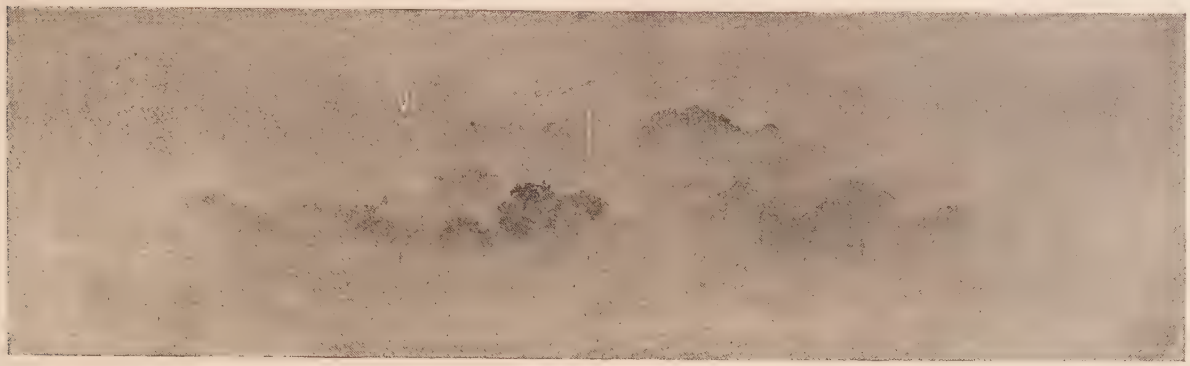


Abb. 53. Mu-hsi, 1181—1239?, ferne Tempelglocken. Tusche auf Papier. Höhe 27,8 cm. Sammlung Graf Matsūra, Tōkyō. Nach Shimbi Taikwan.

desselben Motivs, s. Takagi, Gyokkan, Mokkei Shōshō Hakkei E to sono denrai no kenkyū, Tōkyō o. J. (1926). In dem Stare der Sammlung des Grafen Matsudaira und den drei wunderbaren kleinen Bildern mit Kastanien, Eierpflaumen und Rosenmalven, die der Tempel Daitokuji bei Kyōto bewahrt, lernen wir Mu-hsi als den seelenvollsten Bildner von Tier und Pflanze kennen, die ja für den Dhyāna-Gläubigen genau so gut Buddha sind wie der Verehrte selbst. Mu-hsi ist vielleicht der einfachste aller ostasiatischen Maler, von denen wir Werke besitzen. Keiner verfügt souveräner über alle Kräfte des Pinsels und keiner zeigt diese Herrschaft weniger, keiner weiß mit weniger Worten mehr zu sagen. Von Mu-hsis Schülern ist Priester Lo-ch'uang wegen seiner Orchideen, Symbolen geistiger Reinheit, bekannt. Der Priester Yü-chien in dem nahegelegenen Ching-tz'ŭ-ssŭ hat uns einige Landschaften im breitesten Tuschstile hinterlassen, die gleichfalls zweifellos von Mu-hsi abhängig sind (s. Takagi, Gyokkan [= Yü-chien], Mokkei). Auch der Mönch Jih-kuan, den vor allem seine Tuschbilder wilden Weines berühmt gemacht haben, wäre ohne Mu-hsi ebenso undenkbar wie die großen Tuschmeister der Yüan-Periode.

Die Kuan-yin-, Lo-han- und Patriarchenbilder der Dhyāna-Maler sind religiöse Bilder nicht mehr und nicht weniger als ihre Staare und Eierpflaumen, sagen also über die buddhistische Kunst der Süd-Sung nichts aus. Wir würden sehr wenig von ihr wissen, wenn nicht die Pilgerfahrten japanischer Priester uns wenigstens von einer lokalen Schule der Devotionalmalerei Kunde gäben. Den japanischen Seeverkehr nahm in der Sung- bis Ming-Zeit der Hafen Ning-po in der Provinz Chehkiang auf, das Einfallstor für den Besuch der fünf großen Dhyāna-Tempel im T'ien-mo-Gebirge und von Hang-chou, das unter den Süd-Sung kaiserliche Residenz, unter den Ming immer noch eines der Zentren der künstlerischen Kultur Chinas war. Die Kunst von Chehkiang und den anliegenden Provinzen ist den Japanern daher ganz besonders gut vertraut, vielfach besser als den nordchinesischen Malerbiographen, die der buddhistischen Kunst zudem mit der größten Gleichgültigkeit gegenüberstanden. So hat uns Japan die Namen und nicht wenige Werke von Meistern überliefert, für die in China jeder Beleg fehlt, die uns aber bei der Seltenheit beglaubigter Sungoriginale aus den Kulturprovinzen Chinas sehr wertvolle Aufschlüsse über die Malerei dieser Zeit geben. Sie werden in der Mehrzahl aus dem Mündungsgebiete des Yangtzekiang stammen, von einigen wissen wir es bestimmt. Hsi-chin z. B. bezeichnet sich auf der vor etwa 15 Jahren entdeckten Serie von 16 Arhat, von denen 5 den Berliner Museen, die übrigen verschiedenen Sammlungen angehören (Abb. 54, vgl. Ōmura, Seikin Koji Jūroku Rakan, Tōkyō 1921), als Bewohner von Ning-po selbst und als Untertan der Sung, die 100 Bilder mit der Gruppe der 500 Arhat, von denen das Bostoner Museum 8, der Daitokuji noch 82 besitzt, werden durch die 1178 datierte Aufschrift des Priesters I-shao in Ning-po in dieselbe Stadt gewiesen und als Arbeiten der sonst unbekannten Maler Li T'ing-kuei und Chou Chi-ch'ang gesichert. Wahrscheinlich stammen auch die 18 Arhat des Kōdaiji in Kyōto, die der Priester Shunjō 1211 nach Japan brachte, und das Bildnis des großen Indienpilgers Hsüan-tsang (Taf. 5), ein stammbaumloses, aber wohl das bedeutendste Werk dieser Schule, aus demselben Bezirke. Eigentliche Kultbilder sind auch diese religiösen Gemälde nicht, sondern Erbauungsbilder, wie sie sogar die Dhyāna-Schule nicht verschmähte, Hilfsmittel der Meditation durch Versenkung in das geistige Wesen dieser Verehrungswürdigen. Ob eine Kultmalerei von künstlerischem Werte noch unter den Süd-Sung bestanden hat, wissen wir nicht. Die Wandgemälde aus Tempeln in Honan und Chihli, die in den letzten Jahren zum Vorschein gekommen sind, sprechen nicht dafür, gehören übrigens meist wohl der folgenden Periode an. Jedenfalls spricht aus den Devotionalbildern der japanischen Tempel ein unvergleichlich stärkeres inneres Leben, obwohl sie zweifellos mehr oder weniger Werkstattarbeiten und zum

Abb. 54. Hsi-chin Chü-shih, 13. Jahrhundert, Arhat. Farben auf Seide, Höhe 117 cm. Museen, Berlin.

Unglücke meist stark übermalt sind. Von anderen Denkmälern der religiösen Malerei dieser Zeit verdienen noch das 1238 datierte Selbstbildnis des großen Dhyāna-Meisters Wu-chun (gest. 1249) im Tōfukuji, eine höchst ausdrucksvolle und lebendige Dilettantenarbeit, und die vom Priester Shunjō 1168 mitgebrachten 5 Patriarchen der Amitābha-Schule im Nisonin bei Kyōto Erwähnung. Das mit einem Periodennamen der Chin 1185 datierte Bildnis des Priesters Hsiang-hsiang (T'ang-Zeit) im Tōdaiji scheint von einem Japaner kopiert zu sein, gibt aber auch als Kopie wenigstens eine gewisse Ahnung von der sonst ganz unbekannten nordchinesischen Malerei.

Die literarischen Quellen der Geschichte der Malerei fließen unter den Sung schon ziemlich reichlich (s. Taki in Kokka 408ff.). Kuo Jo-hsü setzt in seinem T'u-hua Chien-wên-chih (6 Kapitel) das Li-tai Ming-hua-chi für die Zeit von 841—1074 mit Glück fort; die allgemeinen Betrachtungen, die er außer seinen 284 Malerbiographien bringt, gehören zu den wertvollsten Leistungen der chinesischen Ästhetik (s. S. 66). Seine Arbeit wird von Têng Ch'un in seinem Hua-chi, das in 10 Kapiteln 219 Maler behandelt, bis 1167 weitergeführt. Den Meistern der fünf Dynastien widmet Liu Tao-ch'un sein Wu-tai Ming-hua P'u-i von 1059 (1 Kapitel), der Sung-Periode sein Shêng-chao Ming-hua P'ing (3 Kapitel). Die Notizen des Mi Fei (Hua-shih in einem Kapitel) sind schon wegen der Persönlichkeit ihres Verfassers von besonderem Werte. Ein geographisch beschränktes, aber künstlerisch besonders reiches Gebiet, die Provinz Ssŭch'uan, behandelt Huang Hsiu-fu in seinem I-chou Ming-hua Lu, das in 3 Kapiteln 58 Maler nach 4 Klassen registriert, der anscheinend höchsten Klasse I aber nur den Sun Wei (s. S. 60) zuweist. Den wertvollsten Stoff bringt indessen das gigantische Hsüan-ho Hua-p'u, der Katalog der 6396 Gemälde des Hui Tsung im Hsüan-ho-Palaste. Er ist allerdings wahrscheinlich erst lange nach der Regierung des Kaisers redigiert worden, gibt also von der Kennerschaft des fürstlichen Mäzens sicherlich nur ein unvollkommenes Bild. Eine wertvolle Ergänzung zu den chinesischen Quellen bildet das Kundaikwan Sayūchōki der japanischen Maler Nōami (etwa 1405—1485) und Sōami (etwa 1460—1530), das die Sammlung der Ashikaga-Shogune beschreibt und manche Nachrichten über sonst unbekannte, z. T. aber durch sichere Werke belegte Meister enthält (übersetzt von Kümmel in Ostasiatische Zeitschrift I, 1912/13, 14ff. und 196ff.). Von den kunsttheoretischen Betrachtungen hat das von seinem Sohne Kuo Ssŭ herausgegebene und teilweise verfaßte kurze Werk Lin-ch'üan Kao-chih (Gedanken über Landschaftsmalerei) des großen Kuo Hsi (s. S. 65) höchste Bedeutung. Auch Han Cho, der vermutlich mit dem Meister des Sperlingsbildes Abb. 47 identisch ist, hat in seinem Shan-shui Shun-ch'üan Chi von 1121 die Theorie der Landschaft behandelt.

Bildnis des Hsüan-tsang. 13. Jahrhundert
Seide, H. 135 cm. Sammlung Hara, Yokohama.
Nach Tōyō Bijutsu Taikwan.

...nel, Kunst Ostasiens.

Su Tung-p'o (s. 66) und sein ebenbürtiger Freund Huang Shan-ku (1050—1110) haben gleichfalls gelegentlich sehr wertvolle Gedanken über Malerei ausgesprochen.

Von den Fortschritten der Holzschnittechnik geben neben dem sehr hoch geschätzten Buchdrucke der Sung illustrierte Werke Kunde, die meist auf kaiserlichen Befehl für einen kleinen Kreis vornehmer Herren gefertigt und schon deswegen heute sehr selten sind. Das von dem Akademiker Kao K'o-ming illustrierte San-ch'ao Hsün-chien, das die drei ersten Sung-Kaiser verherrlichte, erschien schon 1049; es ist anscheinend verloren. Von den anderen Veröffentlichungen haben die Darstellungen des Ackerbaus und der Seidenzucht durch Lou Shou (1210) bis in die Ch'ing-Zeit nachgewirkt (Franke, Kêng-schi-t'u, Hamburg 1913; Pelliot, in Mémoires concernant l'Asie Orientale I [1913], 65ff.).

Neben der Malerei, die unter den Sung eine völlig beherrschende Stellung einnimmt, kann die Plastik, namentlich soweit sie dem Buddhismus dient, kaum noch Anspruch auf Behandlung in einer Kunstgeschichte machen, und die Zahl der gesicherten Werke ist fast ebenso gering wie ihre künstlerische Qualität. Mit dem Shākya-Bilde aus Sandelholz des Seiryōji bei Kyōto, das Chōnen (s. S. 67) 987 nach Japan überführte, ist ausnahmsweise sogar der Name des Meisters Chang Jung überliefert, der das Wunderbild des Tempels K'ai-yüan-ssŭ in T'ai-chou, Provinz Chehkiang, für den japanischen Pilger kopierte, über die chinesische Skulptur aber sagt diese Replik eines bekannten Gandhāra-Typus, des Udayana-Shākya (s. S. 34), sehr wenig aus. In Lung-mên wurden 1015 auf kaiserlichen Befehl 17339 Bildwerke wiederhergestellt, die wahrscheinlich in der Verfolgung von 845 und durch den 960 beendeten Bildersturm der 2. Chou zerstört waren: unter den Skulpturen dieser größten Höhlengruppe wird also manches in seiner heutigen Form erst der Sung-Zeit angehören. Inschriftlich gesicherte Sung-Werke finden sich vor allem in Ssŭch'uan, einzelne auch in Kung-hsien. Nach den zahlreichen Fragmenten zu schließen, die der chinesische Kunsthandel in den letzten Jahren gefördert hat, scheint sich besonders der Eisenguß unter den Sung einer gewissen Beliebtheit erfreut zu haben. Seine äußerlich bedeutendsten Denkmäler sind die Weltenhüter von 1097 in Chin-tz'ŭ, T'ai-yuan-fu, Shansi (Sirén, Sculpture Taf. 560) und von 1213 auf dem Sung-shan in Honan (Chavannes, Mission Taf. 430, Sirén, Sculpture Taf. 560). Aus dem Gebiete der Chin stammen wohl die zahlreichen Holzskulpturen, die seit einiger Zeit das Glück unserer Sammlungen und Museen ausmachen, namentlich theatralisch posierende Kuan-yin-Figuren, die zu dem Widrigsten gehören, was die chinesische Plastik hervorgebracht hat. Eigentliche Kultbilder treten in der Plastik, wie in der Malerei, vor den durchaus menschlich aufgefaßten Bodhisattva-Figuren, vor allem der Kuan-yin, den Arhat und Dhyāna-Patriarchen zurück. Die sehr spärlich überlieferte nichtbuddhistische Skulptur ist vor allem durch Köpfe der Göttin des heiligen Berges T'ai-shan in Shantung vertreten, die aber durchaus wie ein Bodhisattva behandelt wird. Die Grabanlagen der Sung-Zeit bleiben in ihrem allgemeinen Typus der T'ang-Überlieferung treu, sinken aber künstlerisch noch unter dieses Niveau. Einigen dekorativen Schwung haben sich wenigstens die Stelen mit Tierreliefs an dem Geisterwege vom Grabe des Kaisers Jên Tsung (gest. 1063) bewahrt (bei Kung-hsien, Honan, Chavannes, Mission Taf. 304—312, Sirén, Sculpture Taf. 554, 555, 557, 559). Manche der tönernen Grabbeigaben des T'ang-Types werden ebenfalls noch in die Sung-Zeit gehören, sichere Daten fehlen bisher. Über die Denkmäler der Sung-Plastik vgl. Sirén in Ostasiatische Zeitschrift XIV (1927), 1ff.

Sehr viel höher als die religiöse Plastik, die noch mehr als früher die Domäne des gewerblichen Steinmetzen geworden ist, scheint die Zierplastik gestanden zu haben, die von nun an die bildnerischen Fähigkeiten der Chinesen fast ausschließlich fesselt. Schon unter Kaiser Chên Tsung (697—2021) wird eine Dame Yen wegen ihrer Holzschnitzereien, die offenbar ganz im

Sinne der japanischen Okimono reinen Zierzwecken dienten, mit dem Ehrentitel einer Meisterin belehnt. Unter Kaiser Kao Tsung (1127—1161) erringt der Bambusschnitzer Chan Ch'êng, schon unter den Nord-Sung der Stein- und Elfenbeinschneider Wang Liu-chiu hohen Ruhm. Die Bearbeitung des Jade wird in den Palastwerkstätten zu höchster technischer Vollendung ausgebildet und erzielt namentlich durch die Verwendung verschiedenfarbiger Schichten raffinierte Wirkungen. Ebenso erfreute sich die Seidenweberei besonderer Förderung des Hofes. 1073 werden in Ch'êng-tu, der Hauptstadt der seidenberühmten Provinz Ssŭch'uan Brokatwebereien begründet, die über 500 Arbeiter beschäftigt haben sollen, unter Hui Tsung in Su-chou und Hang-chou gewaltige Hofwerkstätten mit Tausenden von Arbeitern eingerichtet, die ihre Tätigkeit aber keineswegs auf Seidenweberei beschränkten, sondern Gerät jeder Art für den Hof und die hohe Beamtenschaft fertigten. Eine der ersten Taten des Kao Tsung nach dem Sturze der nördlichen Dynastie war 1129 die Neugründung einer Brokatweberei in seiner Hauptstadt Hang-chou. Gold- und Silberbrokate scheinen erst unter den Sung ihre glorreiche Laufbahn angetreten zu haben. Die Seidenwirkerei, K'o-ssŭ, ist zweifellos wesentlich älter, wie schon die in Tun-huang gefundenen Fragmente beweisen, hat es aber anscheinend erst unter den Sung zu der technischen Vollendung gebracht, die das Nachbilden ganzer reich farbiger Gemälde gestattete. Die kaiserliche Sammlung in Peking besitzt eine große Anzahl solcher Wirkbilder, die — mit äußerst zweifelhaftem Rechte — der Sung-Zeit zugeschrieben werden. Dagegen hat Japan uns einige sicher belegte Sung-Brokate überliefert, wie den Gold-Brokat, den Priester Shōmin Kokushi 1267 aus China mitbrachte, und die Priesterschärpe des 1227 nach Japan zurückgekehrten Priesters Dōgen aus Seidendamast. Auch an den japanischen Bildmontierungen und den Beuteln berühmten Teegerätes sind nicht wenige Bruchstücke von Seidenstoffen der Sung-Zeit erhalten, von denen die in Gold bedruckten violetten Seiden (Inkin) besonders hochgeschätzt werden.

Über die Lacke der Sung-Zeit unterrichtet uns nur die Literatur. Sie erzählt außer von meisterhaft geschnittenen Rot- und Schwarzlacken, auch auf Gold, Silber und Zinn, von Gerät mit zahlreichen Schichten verschiedenfarbigen Lackes, die beim Schnitt bloßgelegt und für den Dekor raffiniert verwendet wurden, und von reichen Perlmutter- und Kupferdrahteinlagen. Unter den zahlreichen chinesischen Lacken der japanischen Sammlungen mag sich das eine oder andere Sung-Werk verbergen, und eine Dose der Berliner Museen, mit einer Gans in Lackmalerei, möchte man nach dem Stile noch der Sung-Zeit zuweisen. In China selbst geben bisher nur die ganz einfachen Rot- und Schwarzlacke, die aus den Häusern der 1108 durch eine Überschwemmung vernichteten Stadt Chü-lu in Chihli herausgeholt worden sind, eine Vorstellung von dem gewöhnlichen Lackgerät dieser Zeit.

Etwas mehr wissen wir von der Keramik der Sung-Periode, wenn auch sehr viel weniger, als die europäische Literatur glauben läßt. Die sicheren Sung-Töpfereien beschränken sich ziemlich auf die Chü-lu-Funde, die uns ein reiches, durch die Manipulationen des Kunsthandels aber unerfreulich vermehrtes Material an Töpferarbeiten der Zeit um 1108 beschert haben (s. Pelliot in T'oung-pao XXII [1923], p. 377 ff. und die Mitteilungen des Historischen Museums in Peking I, H. 1, das an Chü-lu-Funden besonders reich ist). Das Museum für Völkerkunde in München hat in neuster Zeit eine Anzahl mehr oder minder gesicherter Töpfereien dieser Art erworben; das Museum in Tientsin, das ein Werkchen über die Inschriften auf Töpfereien seines Besitzes veröffentlicht hat, konnte der Verf. nicht auffinden. Die Mannigfaltigkeit der in dem unbedeutenden Landstädtchen gefundenen Keramiken könnte uns an den Versuchen irremachen, die angeblichen Sung-Töpfereien, die uns durchaus ohne zuverlässiges Alterszeugnis überliefert sind, nach den literarischen Beschreibungen bestimmten Werkstätten zuzumuten,

Abb. 55. Räuchergefäß, porzellanartiges Steinzeug, blaugrüne Glasur. Kuan-yao? 12.—13. Jahrhundert? Enkakuji, Kamakura.

Abb. 56. Teeschale, schwarzes Steinzeug, braunschwarze Glasur mit silbrigen Streifen. Höhe 7,3 cm. China, 13. Jahrhundert. Museen, Berlin.

die natürlich die bekanntesten und besten Werkstätten sind. Und die nicht so gut datierten, aber überraschend ähnlichen Funde in der Mandschurei und Korea, wie sie die Museen in Port Arthur und Seoul bewahren, können uns in unserer Skepsis nur bestärken.

Daß wir von der berühmtesten Werkstatt, die wenige Jahre vor dem Sturze der Nord-Sung in Ju-chou, Provinz Honan, kurze Zeit für den Kaiser arbeitete (Ju-yao), und dem fast ebenbürtigen „amtlichen Ofen" (Kuan-yao), der gegen Ende der Nord-Sung in K'ai-fêng, seit 1127 in Hang-chou dem Hofe lieferte, praktisch nichts wissen, wird wohl anerkannt. Beide Öfen scheinen nicht Porzellane, sondern ein Steinzeug geschaffen zu haben, dessen Glasur wohl an die edelsten Seladons erinnerte. Das dreifüßige Räuchergefäß Abb. 55 wird in Japan aus unbekannten Gründen als Kuan-yao bezeichnet, wie eine Anzahl Töpfereien im Palastmuseum zu Peking, das sich auch des Besitzes einiger Ju-yao berühmt. Das in Ting-chou, Provinz Chih-li, gebrannte Ting-yao glaubt man — in seiner weißen Abart wenigstens — leidlich zu kennen (Uëda in Tōgashū 6. Folge, Tōkyō 1925). Ob aber die Ting-yao unserer und der chinesischen Sammlungen, meist ziemlich dünnwandige Schalen mit gravierten, geschnittenen und gepreßten Mustern unter einer angenehmen, häufig ziemlich unregelmäßigen, weißen Glasur gerade den Ting-chou-Öfen oder auch nur der Sung-Zeit zugeschrieben werden können, ist ziemlich ungewiß. Töpfereien dieser Art sind ziemlich allgegenwärtig und zeitlich durchaus nicht sicher zu bestimmen. Etwas besser steht es mit dem Chün-yao, das Öfen in Chün-chou, dem heutigen Yü-hsien in Honan, entstammt, einem Steinzeuge von mehr oder weniger porzellanartigem Scherben mit dicker, ziemlich unregelmäßiger Glasur, die von bläulichen bis purpurnen Flecken belebt ist. Die schönsten Töpfe sind Blumenvasen mit festen gelochten Einsätzen für die Stengel. Mit Ausnahme von Scherben und Ausschußware, die angeblich an der Stelle der Öfen gefunden sein sollen, sind die vermuteten Chün-yao anscheinend so gut wie nie aus der Erde geholt, sondern stets in Sammlungen bewahrt worden, was zweifellos für die Güte der chinesischen Tradition spricht. Ob sie wirklich der Sung-Zeit angehören, ist eine andere Frage — zweifellos haben die Öfen von Chün-chou sehr lange bestanden, und ebenso zweifellos sind ihre Produkte schon in recht früher Zeit an anderen Orten zum Vorteile der Sammler mit schönem Gelingen nachgeahmt worden. Solange uns Ausgrabungen an der Stelle der Öfen nicht sichere Unterlagen geben, wird man also auch unsere Chün-yao mit einigen Bedenken betrachten müssen. In noch höherem Maße gilt das von dem Tz'ŭ-yao, das aus Tz'ŭ-chou in Chihli kommen soll und auf hellem Steinzeugscherben über einem Anguß mit farbloser Glasur bedeckt, meist in Braun oder Schwarz bemalt oder in Sgraffito-Technik verziert ist. Was von dieser höchst gewöhnlichen und allgegenwärtigen Gebrauchsware aus Tz'ŭ-chou und aus der Sung-Periode stammt, ist vorläufig unmöglich zu erkennen. Die größte geschichtliche Bedeutung unter den älteren keramischen Gattungen Chinas gebührt den Seladon unserer Sammlungen, die auch als Lung-ch'üan-yao bezeichnet werden, aber sicherlich nur zum kleinsten

Abb. 57. Pagode des Kuo-hsiang-ssŭ, K'ai-fêng-fu. Um 954—960. Nach Boerschmann.

Teile aus den Öfen dieses berühmten Töpferortes der Provinz Chehkiang hervorgegangen sind (vgl. Komori in Tōgashū 6. Folge). Die Scherben von Samarra sind die ersten Vorboten ihres Triumphzuges bis nach Afrika und dem westlichen Mittelmeere, der sich unter den Sung und Ming glorreich fortsetzt. Das edelste Lung-ch'üan-yao ist unter den südlichen Sung von zwei Brüdern Chang gearbeitet worden und erreicht mit den fischrogenartig fein gekrackten Wèrken des „älteren Bruders" (Ko-yao) seinen künstlerischen Höhepunkt. Das uns überlieferte Seladon, das seinen Namen dem grünen Helden eines verschollenen französischen Schäferromanes verdankt, trägt meist eine kräftige seegrüne Glasur auf einem porzellanartigen Scherben von der Dicke und Schwere einer Exportware, für die feineren, ausgesprochen bläulichen Glasuren sind schöne Beispiele der Sung-Zeit in Japan überliefert. Daß diese wenigstens den Lung-ch'üan-Öfen entstammen, möchte man bei den nahen Beziehungen Japans zu Chehkiang annehmen — mit dem Ko-yao haben auch sie schwerlich etwas zu tun. Selbst die Temmoku der Japaner, ein fast schwarzes Steinzeug mit dunklen geflossenen, braun oder metallisch gestreiften und gefleckten Glasuren, scheinen durchaus nicht alle aus dem Bezirke Chien-ning in Fuhkien zu stammen, den diese Töpfereien in der teetrinkenden Welt Ostasiens berühmt gemacht haben, wenn sie ihr Sung-Datum auch meist mit Recht tragen werden (Abb. 56). Ähnliche Arbeiten finden sich durch die Länge und Breite von China und sind offenbar beinahe überall gefertigt worden. Die Geschichte der Sung-Töpferei, die im wesentlichen auf den höchst willkürlichen Zuschreibungen unwissender chinesischer Händler und auf den Versuchen beruht, die überlieferteu Werke mit den Beschreibungen der ganz ungenügend bekannten chinesischen Literatur in Verbindung zu bringen, bedarf dringend einer gründlichen Nachprüfung.

Von der Baukunst der Sung, die zu den baufreudigsten der chinesischen Dynastien gehören, geben uns wieder nur einige Pagoden eine dürftige Anschauung. Die Stufenpagode Fan T'a des Kuo-hsiang-ssŭ bei K'ai-fêng-fu, ein mächtiger sechseckiger Turm mit einer Verkleidung von glasierten Tonreliefs, soll 954—960 errichtet sein, würde also noch in die letzten Jahre der 2. Chou fallen (Sekino, Shina Bukkyo Shiseki V, 39.40, Abb. 57). Der kleine Aufbau auf der obersten Terrasse ist wohl nur eine notdürftige Ergänzung des unvollendeten Werkes. Beinahe noch imposanter wirkt trotz ihrer schlechten Erhaltung die fünfstöckige, achteckige Lei-fêng-Pagode in Hang-chou, die 975 erbaut sein soll (Sekino V, 55). Das zierliche Gegenbild zu diesen massigsten aller chinesischen Turmbauten bilden die siebenstöckige, achteckige Pao-shu-Pagode in Hangchou (Sekino V, 56, angeblich noch aus der Zeit der 5 Dynastien) und die achteckige, achtstöckige, 59 m hohe Stufenpagode des Hsing-lung-ssŭ in Yen-chou-fu, Shantung, die 982 entstanden sein soll (Boerschmann 311, Sekino I, 147). Beiden ist der kleine Aufsatz auf dem

Hauptbau eigentümlich. In ausgesprochenen Holzformen ist die durch reichen Skulpturenschmuck ausgezeichnete achteckige Pagode des Ling-ying-ssŭ in Hang-chou aus der Zeit der 5 Dynastien gehalten, die trotz ihrer geringen Dimensionen zu 9 Stockwerken emporgeführt wird (Sekino V, 58. 60a). Ihre ganz zimmermannsmäßigen bedachten Konsolengesimse wiederholen sich an der nicht minder zierlichen zehnstöckigen achteckigen Weißen Pagode bei Hang-chou, die schon der Sungzeit angehört (Sekino V, 69b). Die sog. Holz-Pagode des T'ien-ning-ssŭ in Chêng-ting-fu, Chihli, die wahrscheinlich um 1080 errichtet worden ist (Sirén, Sculpture Taf. 572a) trägt ebenfalls ihren Namen mit gutem Rechte, obwohl sie keineswegs aus Holz, sondern, wie üblich, aus Stampflehm mit Ziegelverkleidung besteht. Dieselben Holzformen zeigt die sehr ähnliche südliche Pagode in Fang-shan, Chihli, die ein dem Jahre 1117 entsprechendes Datum der Liao-Dynastie trägt (Sirén Taf. 578/79). Eine Gruppe von Grab- und Gedächtnispagoden im Tempel Shao-lin-ssŭ bei Têng-fêng, die z. T. noch der Sung-Zeit angehören, hat Sawamura in der Ostasiatischen Zeitschrift XII (1925), 265ff., behandelt. Von den Zweckbauten der Sung ist bisher nichts bekannt geworden. Wir besitzen aber ein wichtiges und umfängliches literarisches Werk über Architektur, das Ying-tsao-fa-shih des Li Ming-chung von 1103, das erst vor kurzem (1925) in Shanghai in prächtigem Farbendruck neu herausgegeben worden ist und noch der Verwertung harrt (vgl. Burlington Magazine L [1927], 116ff.).

Yüan.

Mit der Thronbesteigung Gengis Khan's (1206) beginnt der in der Weltgeschichte unerhörte Aufstieg der bis dahin beinahe unbekannten Mongolen zur Weltherrschaft. In wenigen Jahrzehnten wird Tibet und Kansuh erobert, Peking besetzt, im Westen das Schwarze Meer, im Südwesten der Indus erreicht. 1235 vernichten die Reitermassen der Mongolen gemeinsam mit den in allen strategischen Künsten erfahrenen Chinesen die Macht der Chin, aber gleich darauf richtet sich der unwiderstehliche Ansturm der Nomaden auch gegen das Reich der Süd-Sung, ohne daß das Vordringen nach dem Westen erlahmt. Während aber Rußland und Vorderasien in wenigen Jahrzehnten den furchtbaren Eroberern erliegen, die 1241 bei Liegnitz auch sehr vernehmlich an die Pforten Deutschlands klopfen, geht die Eroberung Mittel- und Südchinas langsam und nicht ohne Rückschläge ihren Weg, obwohl, wie üblich, zahlreiche Chinesen sich an die Seite der Feinde Chinas stellen. Als 1260 Kublai Khan den Thron bestieg und 1264 durch Verlegung der Hauptstadt von Karakorum nach Peking der Schwerpunkt des Weltreichs nach China rückte, kam auch in die chinesische Unternehmung neues Leben. Sie wurde mit verhältnismäßiger Menschlichkeit durchgeführt, nachdem der großartige Plan, die Chinesen auszurotten, aufgegeben war, und führte in kurzer Zeit zu vollem Erfolge. Schon 1271 konnte Kublai mit gutem Rechte einen chinesischen Namen, den der Yüan, für seine Dynastie adoptieren, denn die jämmerlichen Kaiser der Süd-Sung hielten sich nur noch in einem Eckchen Südchinas. 1279 verschwinden sie völlig. Zu dieser Zeit umfaßt das Reich der Mongolen Rußland und das ganze kultivierte Asien mit Ausnahme von Palästina, einem Zipfel Kleinasiens, Vorderindien, dem südlichen Hinterindien und Japan. Eine einheitliche Regierung eines solchen Reiches, neben dem das römische ein Kleinstaat war, war bei den damaligen Verkehrsverhältnissen unmöglich und ist auch niemals versucht worden. Nach dem Tode Kublais (1295) wird denn auch die Oberherrschaft des chinesischen Kaisers beseitigt und das Reich geteilt; China fällt Kublais Enkel Timur zu. Von da ab geht die Mongolenherrschaft mit reißender Schnelle ihrem Untergange entgegen: in China, dem Lande der stärksten und ältesten Kultur, wird sie schon 1368 durch einen früheren buddhistischen Mönch vernichtet, mit dem wieder ein chinesisches Herrscherhaus, das der Ming, den Drachenthron besteigt.

Abb. 58. Kao Jan-hui, 14. Jahrhundert, Winterlandschaft. Tusche auf Seide. Höhe 124 cm. Konchiin, Kyōto. Nach Tōyō Bijutsu Taikwan.

Abb. 59. Yen Hui, 14. Jahrhundert, der Zauberer T'ieh-kuai. Farben auf Seide. Höhe 162 cm. Chionji, Kyōto. Nach Tōyō Bijutsu Taikwan.

Unter den Mongolenkaisern bildet China zum ersten Male einen Teil, wenn auch den wichtigsten Teil, eines ungeheuren, in seiner Masse kulturfremden Reiches. Die Sinisierung der mongolischen Eroberer, deren Zahl nicht übermäßig groß gewesen sein kann, ging daher langsamer und unvollkommener vonstatten als in früherer Zeit, und die chinesische Kultur bot in natürlicher Reaktion alle Abwehrkräfte gegen die fremden Elemente auf. Karakorum und später Peking war die Hauptstadt der Welt, in der Westen und Osten in innigere Berührung traten als jemals vor dem 19. Jahrhundert, China ist aber in diesem Wechselverkehr im wesentlichen der gebende Teil gewesen.

Besonders die bildenden Künste hat der starke Zustrom fremder Künstler und Kunstwerke viel weniger berührt, als zu erwarten wäre. Die Malerei bleibt in dem größten Meister der Yüan, dem unendlich oft kopierten Chao Mêng-fu (1254—1322, s. Petrucci, Revue de l'Art ancien et moderne XXXIV [1913], 171 ff.), einem Verwandten der Sung, der ihren Vernichtern in Treuen diente, durchaus den Überlieferungen der Sung-Akademie gehorsam, wenn sich auch in den häufigen zentralasiatischen Motiven die neue Welt kräftig andeutet. Sein Freund Ch'ien Shun-chü (1235

Abb. 60. Virudhaka, Kalkstein, H. 2,50 m. Chü-yung-kuan, Nan-k'ou, Chihli. 1345. Nach Boerschmann.

geb.), der den Mongolen aber den Dienst verweigerte, und sein Schüler Wang Jo-shui (Farbentafel 5) halten in ihren Blumen- und Tierbildern am Huang-Stile fest. Für die Geschichte der chinesischen Malerei wird die kurze Yüan-Periode trotzdem von entscheidender Bedeutung, weil in ihr eine der Sung-Richtungen, die später so genannte südliche Schule, die Art der Tung Yüan, Chü-jan, Mi Fei, die unbestrittene Vorherrschaft gewinnt. Nach Kao Ko-kung, einem Nachfolger des Mi Fei (um 1250—1330), haben vor allem die „vier Meister der Yüan-Zeit" Huang Ta-ch'ih (1269—1354), Wu Chên (1280—1354), Wang Mêng (gest. 1385) und Ni Tsan (1301—1374) für diesen Triumph des Subjektivismus die Grundlage gelegt. Für Ni Tsan, den eigentlichen Ahnherrn des Wên-jên-hua, ist Malerei nur noch Ausdruck des Künstlers in allen seinen Stimmungen und Launen, während den anderen noch manche gewaltige Hymne an die Natur gelingt. Die großartige Winterlandschaft Abb. 58, deren Meister mit Kao Ko-kung wohl nicht identisch ist, ihm aber nahesteht, mag davon eine Vorstellung geben. Fast alle diese Maler stammen übrigens aus dem Gebiete des unteren Yangtsekiang, die meisten aus Chehkiang, das von jetzt an die unbestrittene Führung in der Malerei behauptet, alle sind Dilettanten. Den letzten Schritt zum geistreichelnden Dilettantismus tut aber erst die Ming-Zeit. Unleugbar hat diese „südliche" Richtung — die ihren Namen in der Tat später nach Analogie der südlichen und nördlichen Richtung des Dhyāna-Buddhismus erhielt — nicht wenig von der Malerei des Dhyāna, der Schule des Mu-hsi, übernommen, die auch unter den Yüan in Meistern wie Indra, einem hohen Priester, und Shuai-wêng (Tsu-wêng) blüht.

Abb. 61. Chang Ch'êng, Mitte des 14. Jahrhunderts, Teller. Geschnittener Rotlack. Nach Japanese Temple Treasures.

Die religiöse Malerei der Yüan treibt mit dem Vordringen des amtlich geförderten Lamaismus ganz in das Fahrwasser der tibetischen, oder, da diese ein Kind der nordindischen Kunst ist, der indischen Malerei. Im Anfange bewahrt sie sich mit der chinesischen Pinselmeisterschaft noch etwas von chinesischer Würde und Feierlichkeit, geht aber bald in einer ganz handwerklichen und höchst widerwärtigen Ikonenmalerei auf. Die spätere Kultmalerei geht nur noch den Spezialisten des Folklore und der Ikonographie an. Die in den letzten Jahren aus buddhistischen und taoistischen Tempeln der Provinzen Honan und Chihli geraubten Wandgemälde, die zum Teil noch der Yüan-Zeit, meist der Ming-Zeit angehören werden, zeigen diese Entwicklung besonders deutlich. Eine der imposantesten Gruppen, die sieben Buddha des archäologischen Museums der Landes-Universität Peking ist in den Anfang des 14. Jahrhunderts datiert. Die rein chinesische Tradition ist aber in Meistern wie Yen Hui (Abb. 59) noch unter den Yüan durchaus lebendig.

Zur Geschichtsschreibung der Malerei trägt unter den Yüan nur Hsia Wên-yen mit seinem vielbenutzten und später mehrfach ergänzten T'u-hui Pao-chien von 1365 bei. Es behandelt auch die ältere Malerei, hat aber nur für die Süd-Sung und Yüan Wert. Des Malers Huang Ta-ch'ih kleines Werk über Landschaftsmalerei Hsieh-shan-shui-chüeh hat als Glaubensbekenntnis der „südlichen" Schule Bedeutung.

Die in der chinesischen Kultur weit weniger fest verwurzelte Plastik geht unter Führung des von zahlreichen tibetischen und mongolischen Schülern sekundierten Nepalesischen Herrgottmachers Aniko (geb. 1244) und des aus Chihli stammenden Chinesen Liu Yüan (zwischen 1270 und 1318 nachgewiesen) noch rascher den Weg in die tibetischen Abgründe — zu großem Wohlgefallen des Hofes, der aus Gründen der Staatsräson dem Lamaismus wohlgeneigt war. Es ist bezeichnend, daß die Geschichte der Yüan von diesen und einer ganzen Anzahl ähnlicher Lieferanten von Kultbildern mehr zu berichten hat als die der Wei und T'ang von ihren zweifellos unvergleichlich bedeutenderen Bildnern. Liu Yüan gebührt wenigstens das Verdienst, die niemals ganz in Vergessenheit geratene Technik der Lackbildnerei (Chia-chu s. S. 25) wieder belebt zu haben, allerdings in ihrer rohesten Form der Modellierung über einem Tonkerne (s. Pelliot, Journal Asiatique CCII [1923], 193ff.). Die imponierendsten Denkmäler dieser frühen Skulptur tibetanischen Stiles sind Reliefs am Fei-lai-fêng bei Hang-chou, die z. T. 1282 und 1292 datiert sind (Sekino, Shina Bukkyō Shiseki V, 86—89, 92—95) und die 1345 zu datierenden Lokapāla-Reliefs von dem berühmten Tore des Nan-k'ou-Passes in Chihli (Abb. 60, Sirén, Sculpture Taf. 619, Boerschmann, Chinesische Architektur 210—19, Sekino, V, 127—134). Außer diesem zum mindesten halb weltlichen Bau sind aus der sehr baulustigen Yüan-Zeit nur einige Pagoden überliefert. Die Weiße Pagode des Miao-ying-ssŭ in Peking von 1279 ist eines der ältesten und vielleicht das imposanteste Beispiel einer neuen indischen Form, die mit dem Lamaismus nach China wanderte, der Flaschenpagode (Sekino, V, 135, Boerschmann II, 333).

Die Keramik dieser Periode setzt die Arbeit der Sung, namentlich das Ting- und Chün-yao, mit solchem Glücke fort, daß eine Scheidung nahezu unmöglich ist, wenn man nicht den bequemen Ausweg wählt, die geringeren Stücke einfach den Yüan zuzuweisen. In Ching-tê-chen, einem alten Töpferstädtchen in Kiangsi, werden für den kaiserlichen Hof berühmte Porzellane mit feinen eingepreßten oder eingeschnittenen Blumenranken und der Marke der kaiserlichen Spezialwerkstatt Shu-fu gefertigt. Bei dem regen Verkehr mit Vorderasien spricht immerhin einige Wahrscheinlichkeit dafür, daß die sehr primitiv aussehenden Porzellane mit Unterglasurmalerei in Kobaltblau, die in neuerer Zeit aus unbekannten Fundstätten auf den Markt kommen, noch der Yüan-Zeit angehören.

Auch die übrigen Zierkünste haben durch die Berührung mit Europa und Vorderasien manche technische Bereicherung erfahren. Knüpfteppiche treten jetzt in Wettbewerb mit den älteren Filzteppichen und werden schon 1262 in kaiserlichen Werkstätten gearbeitet, der Zellenschmelz, den wir in einem vollendeten Beispiele schon im 8. Jahrhundert fanden, wird um 1340 von einem I-chün neubelebt. Der Lackschnitt erreicht mit den Meistern Chang Ch'êng und Yang Mao in Chia-hsing, Provinz Chehkiang, seinen künstlerischen Höhepunkt. Ihre mit der Nadel bezeichneten Arbeiten wurden von den japanischen Teetrinkern von alters her besonders gesucht und sind daher in Japan gelegentlich noch zu finden (Abb. 61). Eine besondere Technik bildete der Ziseleur P'êng Chün-pao in Chia-hsing aus, der in Hou-chou (Shan-si) auch das Ting-yao mit Glück nachahmte. Er füllte eingeschnittene Vertiefungen des Schwarzlackgrundes mit einer Mischung von Lack und Harz, in die er Silber- oder Goldmosaik einbettete. Ganz klar ist die Schilderung der Schriftquellen nicht, und Werke dieser Art sind noch nicht aufgetaucht.

Verhältnismäßig gut aber kennen wir die Seidenweberei der Yüan, weniger aus den in China und Japan erhaltenen, bisher kaum bekannten und jedenfalls äußerst dürftigen Resten, als aus den Kirchenschätzen Europas, denen der rege Handelsverkehr mit dem sehr nahe gerückten mongolischen Weltreiche die geschätzten chinesischen Brokate in Mengen zutrug. Die Dalmatika des Papstes Benedikt XI. (gest. 1304) in Perugia wird schon durch das „Riemchengold", die eingewebten schmalen vergoldeten Lederstreifen, für Ostasien gesichert. Die charakteristischen spitzovalen Felder mit Lotusranken dieses und ähnlicher Stoffe werden das Vorbild für das typische Granatapfelmuster der gotischen Weberei. Mit dem Wolkenmuster der Kaiserdalmatika in Wien, den Pfauen, Löwen und Drachen der bekannten Stralsunder Seidenstoffe erscheint gleichfalls altes chinesisches Erbgut in Europa, und in Ägypten gefundene Seidenstoffe des 14. Jahrhunderts führen mit den eingewebten Schriftzeichen Shou (langes Leben) chinesische Schriftsymbolik im Westen ein. Eine merkwürdige Verquickung fremder und einheimischer Motive bedeuten die für den vorderasiatischen Markt gefertigten und seinen Bedürfnissen angepaßten Seiden in der Art des Danziger Papageienstoffes, dessen Hauptmotiv der persischen Formenwelt entnommen ist, der sich aber durch sein Riemchengold und die echt chinesischen Zwickeldrachen als ostasiatisch ausweist. Vgl. Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, Berlin 1913, II, 50ff.; ders., Chinesische Seidenstoffe des 14. Jahrhunderts in Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 1912, H. 2 und 3.

Ming.

Die Geschichte der Ming-Dynastie ist an äußeren Ereignissen ziemlich arm. Die Verteidigung der Nordgrenze bindet allerdings auch in dieser Zeit verhältnismäßiger Ruhe so starke Kräfte, daß die Ming sich zum Wiederaufbau der Großen Mauer entschließen, die seit den Ch'in völlig verfallen war, und 1421 ihre Hauptstadt von Nanking wieder nach Peking verlegen, um den

Abb. 62. Tung Ch'i-ch'ang, 1555—1636, „Ziehende Wolken, flimmerndes Wasser". Tusche auf Seide, Höhe 105 cm. Sammlung Nagai, Tōkyō. Nach Tōyō Bijutsu Taikwan.

gefährdeten Grenzgebieten näher zu sein. In der Tat ist es den Ming gelungen, die nördlichen Nomaden wenigstens von dem eigentlichen China fernzuhalten, trotz gelegentlicher Rückschläge, die sogar zur Gefangennahme eines Kaisers führten. Sie erlagen schließlich inneren Feinden, die 1644 den letzten Kaiser zum Selbstmord zwangen und von dem Schildhalter der Dynastie nur mit Hilfe der seit Jahrzehnten bedrohlich vordringenden Mandschu-Tartaren niedergerungen werden konnten. Einmal in China, waren die Eindringlinge nicht wieder zu vertreiben.

Die mongolischen Yüan sind in China immer als Fremdherrscher empfunden und gehaßt worden. Die fremden Elemente finden daher unter ihren chinesischen Nachfolgern noch erbittertere Gegner, das echte Chinesentum noch begeistertere Freunde als unter den Sung, die immerhin nur die Reaktion gegen die Neuerungen einer chinesischen Dynastie verkörpern. Der Blick richtet sich noch sehnsüchtiger in eine ideale Vergangenheit, deren Erforschung die geistigen Kräfte des Volkes vollkommen bindet und eine schöpferische Tätigkeit unterdrückt.

In Europa ist denn auch die Kunst der Ming, vor allem die Malerei, als durchaus epigonenhaft verschrieen. Immer wieder und wieder wird versichert, daß sie in der sklavischen Wiederholung der als klassisch und unübertrefflich betrachteten alten Vorbilder ihr volles Genügen finde und eigentlich nur nach ihrem größeren oder geringeren technischen Geschicke zu werten sei. Merkwürdigerweise sind die Chinesen selbst durchaus anderer Ansicht. Sie schätzen die von ihnen mit Recht oder Unrecht bewunderten Maler der Ming und selbst der Ch'ing keineswegs geringer als die der Sung und bewerten sie nur deshalb niedriger, weil sie häufiger sind. Vermutlich werden sie schließlich recht behalten. Allerdings darf sich das Urteil nicht auf die Schätze der europäischen und selbst der japanischen Sammlungen gründen, denn den Originalen auch der Ming-Maler steht eine erdrückende Überzahl von Kopien und Fälschungen gegenüber, mit denen sich die Europäer meist und die Japaner auffallend häufig begnügt haben. Die Malerei dieser

Zeit kann man vorläufig nur in China kennenlernen, dessen reiche Schätze allerdings immer noch eine ungeordnete und ungleichwertige Masse bilden und kritischer Sichtung harren.

Die Malerei der Ming ist fast ausschließlich eine Angelegenheit Mittelchinas, besonders der Provinzen Kiangsu und Chehkiang, und der Dilettanten — ein Zug, der sich schon unter den Sung zeigt und unter den Yüan noch schärfer ausprägt, jetzt aber das Gesicht der Kunst geradezu bestimmt. Gleich zu Anfang der Periode setzen drei Gentleman-Maler ersten Ranges, Wang Mien (1335 bis 1407), Wang Fu (1362—1416) und der etwas jüngere Hsia Ch'ang (1388—1470), sämtlich aus dem Gebiet des unteren Yangtse, die Tradition der vier großen Maler der südlichen Schule unter den Yüan fort. Der bedeutendste unter den Hofmalern der Frühzeit — eine eigentliche Akademie gibt es unter den Ming so wenig wie unter den Yüan —, Pien Ching-chao, ein Blumenmaler im Stile des Huang Ch'üan (s. S. 60) hatte neben dieser Trias so wenig zu bedeuten, daß er heute eigentlich nur in der Literatur ein Schattendasein lebt. Den endgültigen Sieg des südlichen Stiles bezeichnet Shên Chou (1427—1509), wohl der größte Meister der Ming und einer der großen künstlerischen Genien Ostasiens, zudem vielleicht der erste ganz überragende Künstler, der auch für uns in seinem Wesen und Werte zu übersehen ist. Seine großen Landschaftsrollen zeigen besser als alles andere, worin das Schöpferische der Ming-Malerei liegt: diese leidenschaftlichen Ausbrüche einer vulkanischen Persönlichkeit wären in der milden Schönheit der Sung unerhört (Nachbildung einer Landschaftsrolle der Sammlung Nakanishi veröffentlicht von Hakubundō, Ōsaka, ferner Min Shitaika Gwafu, ebenda 1924). Nach Kiangsu oder Wu, der Heimat des Shên Chou, wird die bedeutendste der „literarischen" Schulen genannt, der vor allem der Gelehrte, Poet und Kalligraph Wên Chêng-ming (1470—1567, Nachbildungen in Min Shitaika Gwafu) und der Minister, Gelehrte, Poet und Kalligraph Tung Ch'i-ch'ang (1555—1639, Abb. 62, vgl. ferner zwei Landschaftsalben, veröffentlicht von Shimbi Shoin, Tōkyō 1917 und 1921, ein Landschaftsalbum, veröffentlicht vom Kunstmuseum Peking 1920) den höchsten Glanz, der dem öffentlichen Leben völlig abgewandte große Landschafter Hsieh Shih-ch'ên (um 1550) aber künstlerisch den stärksten Impuls gegeben hat. Auch der begabteste der Berufsmaler, Tai Wên-chin (um 1450 Abb. 63), der Stifter der nach seiner Heimat Chehkiang benannten Cheh-Schule, fällt unter den Zauber der Malerei der Nichtmaler: die große Landschaftsrolle in der Sammlung Nezu, Tōkyō, findet nur in den größten Werken seines etwas jüngeren Zeitgenossen Shên Chou ihr Gegenbild. Manche der Nachfolger des Tai, wie Chang P'ing-shan (um 1500) und Chiang Sung (um 1500) waren sogar den Nichtakademikern zu unakademisch und verfielen als „geschmacklos" dem Banne der gelehrten

Abb. 63. Tai Wên-chin, Mitte des 15. Jahrhunderts, Winterlandschaft. Leichte Farben auf Seide, Höhe 145 cm. Frühere Sammlung Graf Tanaka, Tōkyō. Nach Tōyō Bijutsu Taikwan.

Abb. 64. Lü Chi, um 1500, Reiher am Bache. Farben auf Seide, Höhe 172 cm. Sammlung Graf Matsudaira, Tōkyō. Nach Tōyō Bijutsu Taikwan.

Malerwelt. Aber selbst auf die höfischen Meister wirkt die Dilettantenmalerei durch Tai Wên-chin so stark zurück, daß ihre beiden besten Vertreter Wu Hsiao-hsien (1458—1508) und Chu Tuan (1. Hälfte des 16. Jahrhunderts) geradezu der Cheh-Schule zugerechnet werden, und sogar Blumenmaler wie Lin Liang oder Lü Chi (um 1500 Abb. 64) ihrem Einflusse verfallen. Umgekehrt haben sich auch die Hauptrepräsentanten des Wên-jên-hua nicht selten im Stile der Akademie versucht, und die drei Meister, die man am ehesten der „nördlichen" Richtung zurechnen möchte, stehen sogar der Wu-Schule besonders nahe. Allerdings können wir uns weder von Chou Ch'ên aus Wu (2. Hälfte des 15. Jahrhunderts), einem Nachahmer des Li T'ang, noch von seinen Schülern T'ang Yin (1470—1523) und Ch'iu Ying (um 1525 vgl. Min Shitaika Gwafu), die beide auch bei Shên Chou in die Schule gegangen waren, eine Vorstellung machen, denn ihr Werk ist derartig mit Kopien und Fälschungen durchsetzt, daß es kaum möglich ist, die Originale zu erkennen. T'ang Yin erscheint uns fast nur als der Maler eleganter Damen (Abb. 65, vgl. Min Shitaika Gwafu) — was er sicherlich nicht war —, Ch'iu Ying als insipider und trockener Feinmaler — was er vermutlich noch weniger war. Der Ruhm, den sie in China genießen, wird schwerlich unbegründet oder rein literarisch sein — nach den ihnen zugeschriebenen Werken ist er aber nicht ganz leicht zu verstehen. Ähnlich steht es mit Lin Liang und Lü Chi.

Zu Ende der Ming-Zeit kommt die chinesische Malerei zum ersten Male in nachhaltige Berührung mit ihrer europäischen Schwester, vor allem durch den tüchtigen P. Matteo Ricci (1552—1610), der von 1582 bis zu seinem Tode in China wirkte. Die chinesische Bildnismalerei, die angeblich schon unter den Yüan in den Bann Europas geriet — was nicht sehr wahrscheinlich klingt —, macht sich von europäischen Einflüssen nicht mehr frei. Am deutlichsten zeigen sie sich freilich in den handwerklichen Totenbildern.

Die Quellen für die Geschichte der Malerei fließen seit den Ming so reichlich, daß sich Eingehen auf einzelne verbietet und erübrigt. Hinzutreten die Kataloge der großen Privatsammlungen mit ihren genauen Bilderbeschreibungen, die sich unter den Ch'ing noch wesentlich vermehren. Von den zahlreichen theoretischen Werken hat das Pao-yen-t'ang Hua-shuo des Mo Shih-lung (um 1550) deshalb besondere Bedeutung, weil es nach Analogie der nördlichen und südlichen Schule des Dhyāna-Buddhismus — also ohne jede Beziehung auf die Herkunft der Maler oder gar auf den Gegensatz von Nord- und Südchina — auch in der Malerei zum ersten Male eine nördliche und südliche Schule scheidet. Der Name ist dann von dem sehr viel mehr gelesenen Tung Ch'i-ch'ang aufgenommen worden und bildet für die Ch'ing die Grundlage der Kunstterminologie, für Europa die Quelle gründlichen Mißverständnisses.

Der Holzschnitt scheint unter den Ming zunächst ziemlich untätig zu bleiben. Erst seit etwa 1570 werden — vielleicht nicht ohne Einwirkung europäischer Vorbilder — in rascher

Folge zahlreiche illustrierte Bücher, zum Teil nach Entwürfen bekannter Maler, veröffentlicht. Das Li-tai Ming-hua-p'u des Ku Ping von 1603, eine Art Bilderkatalog berühmter Gemälde, wird der Vorläufer einer ziemlich umfangreichen Literatur kunsthistorischer Abbildungswerke, die sich bis in die Zeit der mechanischen Vervielfältigung hinein halten. Von 1627 ab veröffentlicht Hu Yüeh-tsung die erste Malschule für Anfänger, das berühmte Bilderbuch der Zehnbambushalle, in 16 Heften, das, unzählige Male neu gedruckt und neu geschnitten, die mallustige Jugend Chinas bis ins 20. Jahrhundert hinein in die heilige Kunst eingeführt und viele Nachahmer gefunden hat. Es ist in einer Mischung von Holzschnitt und farbiger Schablonenmalerei ausgeführt, die in den seltenen frühen Drucken sehr reizvolle Wirkungen erzielt und Schule gemacht hat.

Die Legende von der künstlerischen Unfruchtbarkeit der Ming wird schon durch ihre großartige Bautätigkeit wiederlegt, von der uns zum ersten Male auch eine größere Anzahl Bauten Kunde geben. Von der älteren Baukunst wissen wir fast nichts, da über der Erde nur einige Pagoden erhalten zu sein scheinen und die chinesische Erde noch ebensowenig erforscht ist wie die chinesische Literatur, die zweifellos sehr wertvolles Material zur Geschichte der Baukunst enthält. In der Ming-Zeit aber sind wir nicht mehr allein auf die Literatur angewiesen.

Abb. 65. T'ang Yin, 1470—1523, Ch'ang O, die Mondjungfrau. Farben auf Seide, Höhe 110 cm. Sammlung Nagai, Tōkyō. Nach Tōyō Bijutsu Taikwan.

Gleich zu Anfang der Dynastie wurde zur Abwehr gegen die vertriebenen, aber immer noch gefürchteten Mongolen die seit Jahrhunderten zerfallene große Mauer neu errichtet. Die Rücksichtslosigkeit, mit der dieses kolossalste Bauwerk der Welt seine 2400, mit allen Verzweigungen 4000 km vom Liao-tung-Busen bis zur Grenze zwischen Kansuh und Turkestan über alle natürlichen Hindernisse hinwegträgt, setzt dem Herrscherwillen der ersten Ming-Kaiser ein unbeschreiblich großartiges Denkmal. Auch die großen Stadtbefestigungen sind in der Anlage, wenn auch nicht in ihrer heutigen Form, im wesentlichen ihr Werk. Die etwa 21 km lange, 12 m hohe, an der Basis 24, an der Krone 20 m breite Umwallung der Nordstadt von Peking mit ihren 4 Ecktürmen und 16 turmbewehrten Toren wurde errichtet, als die Hauptstadt wieder in die alte Residenz der

Abb. 66. Nordtor von Si-an-fu, Shensi. Breite des Haupttores etwa 40 m. Nach Boerschmann.

Abb. 67. Paukenturm und Glockenturm. Peking. Nach Boerschmann.

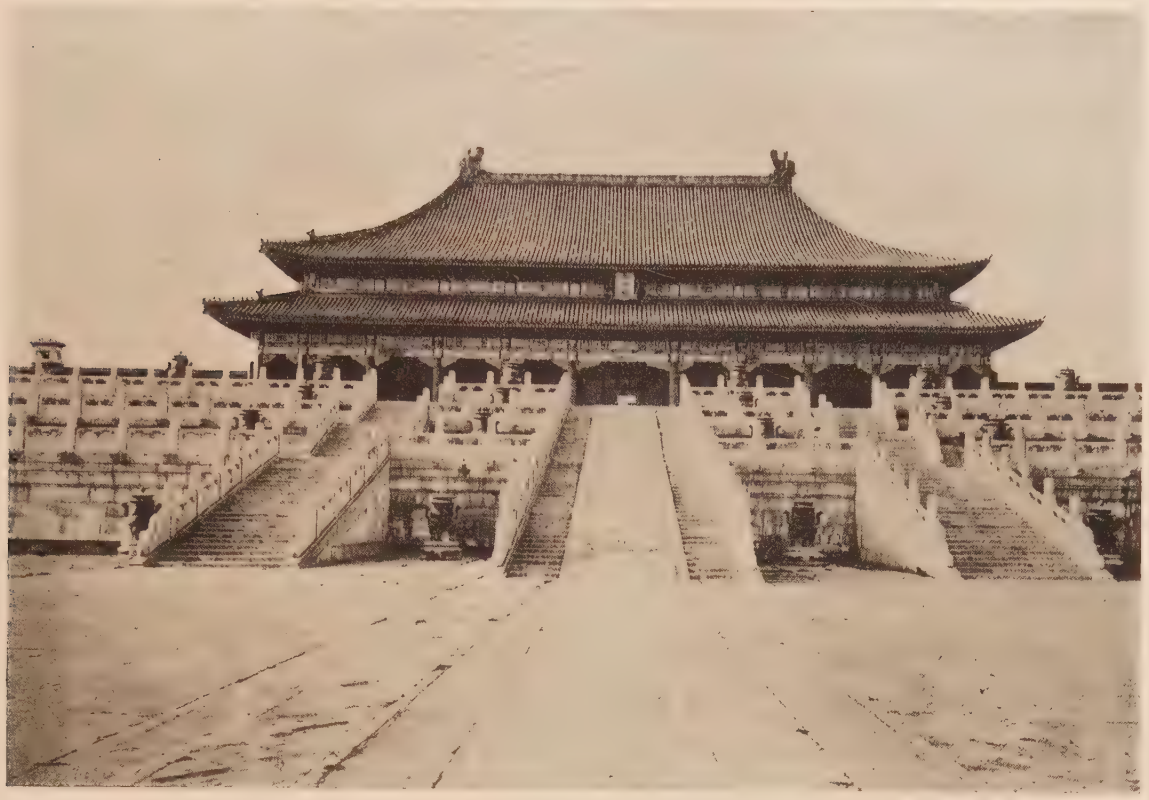


Abb. 68. T'ai-ho-tien. Kaiserpalast Peking. Breite etwa 65 m. Nach Sirén, Palais impériaux.

Mongolenkaiser verlegt wurde, gehört zum Teil aber jüngeren Bauperioden an (Sirén, The Walls and Gates of Peking, London 1924). Kürzer, aber noch mächtiger in den übrigen Abmessungen ist die zu Anfang der Ming erbaute, in der Mitte des 16. Jahrhunderts mit Türmen bewehrte Mauer der alten Westhauptstadt Si-an-fu, deren imposantes Nordtor Abb. 66 wiedergibt. Diesen Tortürmen stehen die militärischen Signaltürme nahe, wie der bekannte Paukenturm in Peking (Abb. 67) mit gemauertem Unterbau und hölzernem, doppelt bedachtem Aufsatze, oder der zierliche Glockenturm (Abb. 67, Hintergrund), dessen Zeit durch das Datum der großen Signalglocke von 1420 annähernd bestimmt wird. Auch das Kaiserschloß in Peking, die verbotene Stadt der Europäer, eine um die süd-nördliche Achse gruppierte, nach Süden orientierte Reihung von drei mächtigen Höfen, die durch monumentale Tore gegeneinander abgeschlossen, an den Seiten durch Säulenhallen begrenzt und im Norden von großartigen Hallen auf Marmorterrassen beherrscht werden, gehört im Kerne der Ming-Zeit an (Sirén, Les palais impériaux de Pékin, Paris und Brüssel 1926, 3 Bände; Itō, Shina Pekinjō Kenchiku, Tōkyō 1925; Ogawa, Photographs of Palace Buildings of Peking, Tōkyō 1906, 3 Bände qu. 2°; Combaz, Les palais impériaux de la Chine, Brüssel 1909). Den Nordteil des 1000 m tiefen, 800 m breiten, durch Mauern und Türme in der Art der Stadtumwallung gesicherten Geviertes nimmt ein Gewirr von Höfen mit Wohngebäuden ein, in denen der vieltausendköpfige kaiserliche Haushalt Unterkunft fand. Die Gesamtanlage gehört zu den erhabensten Schöpfungen der Menschheit, läßt sich aber im Bilde nur durch den Kinematographen anschaulich machen, weil sich ihre Schönheit erst im Durchschreiten enthüllt. Abb. 68 gibt die den größten Zeremonien vorbehaltene Haupthalle mit ihrem Unterbau von drei Marmorterrassen wieder, die reichen Skulpturenschmuck tragen, Abb. 69 das Innere mit dem kaiserlichen Throne, das durch vier Stellungen von je acht Säulen in fünf Schiffe geteilt ist und von der reichen Ausbildung der Konsolenträger für die Kassettendecke wie von der ornamentalen Auflösung der bunten Bemalung ein typisches Bild gibt. Das Äußere der 1627 erbauten, aber mehrfach erneuerten Halle drückt das struktive Wesen der jüngeren chinesischen Baukunst, die wir ja alleine kennen, sehr gut aus: das chinesische Haus ist ein von Säulen getragenes, weit vorkragendes, oft verdoppeltes und verdreifachtes Dach. Die Wände sind nur leichte Ausfüllung der Säulenzwischenräume, während das Dach außer durch seine Masse durch die Wendung der Dach-

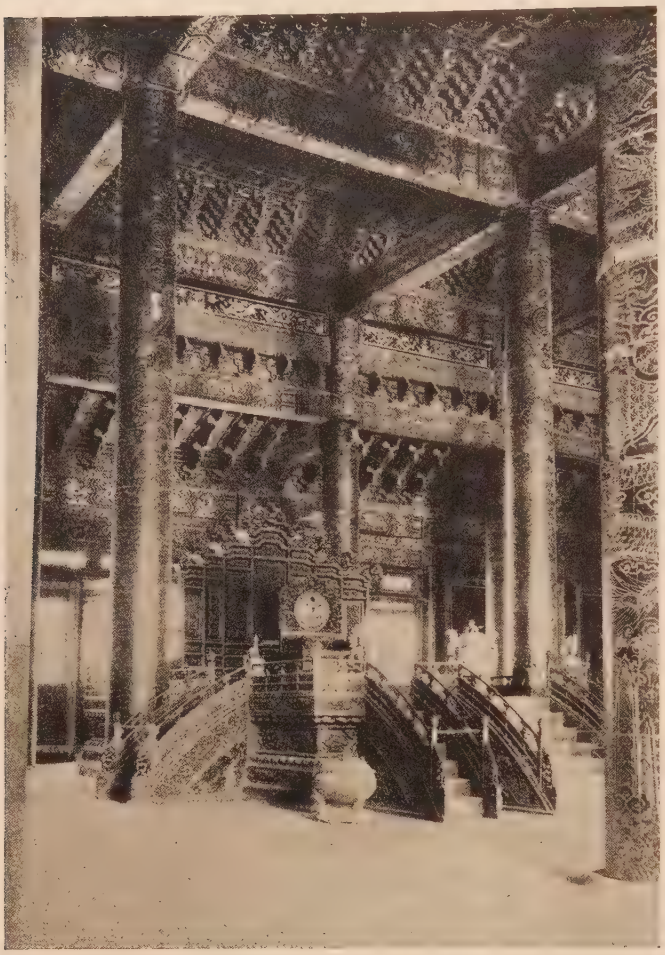


Abb. 69. T'ai-ho-tien, Inneres. Nach Sirén, Palais impériaux.

fläche gegen den Eintretenden, die reiche Farbigkeit seiner Ziegeldeckung und den bunten plastischen Firstschmuck betont wird. Der Kaiserpalast ist nur das großartigste Beispiel einer Anlage, die sich mit gewissen Abwandlungen auch bei den größeren Privathäusern und selbst den Tempeln immer wiederholt, wenn auch die strenge Süd-Nordachse nur selten eingehalten werden kann. Vermutlich hat sich diese zum großen Teile symbolisch und mystisch begründete Gleichartigkeit des Types erst seit der Sung-Zeit allmählich herausgebildet und unter den Ming ihre Vollendung erfahren. Die viel bewunderten Bedeutungen und Beziehungen der Einzelheiten des Planes und der Formen sind sicherlich nicht aus der Volksanschauung, sondern aus der Studierstube rückwärts gewandter Gelehrten hervorgegangen und dem Volke nur aufgeredet worden. Noch in der T'ang-Zeit ist von all diesem Symbolismus sehr wenig zu spüren.

Die alles beherrschende Bedeutung des Daches zeigt sich auch an dem imponierendsten der seltenen Rundbauten, dem Tempel der Jahresgebete im Bezirke des Himmelstempels, der mit seinem dreifachen, blau glasierten Dache die Südlinie von Peking bestimmt (Abb. 70). Die Rundform gehört dem Himmel, wie die quadratische der Erde, und wiederholt sich in dem großartigen Tempelbezirke, in dem der Kaiser, als Gegenbild des Himmels auf Erden, mit dem Himmel selbst Gemeinschaft pflegte, samt der Zahl 3 immer wieder, so an dem dreifachen Unterbau der Rundhalle, so an dem eigentlichen Altar des Himmels, einer dreifachen Marmorterrasse von 4,5 m Höhe und 63 m größtem, 27 m kleinstem Durchmesser (Combaz, Les temples impériaux de la Chine, Brüssel 1912).

Auch die für die spätere chinesische Baukunst besonders bezeichnenden P'ai-lou genannten Ehrenpforten, die den Eingang heiliger Bezirke bezeichnen (Abb. 71), häufig aber als reine Ehrenmale einen Eingang vortäuschen, wo keiner ist, sind, auch wenn sie in Stein ausgeführt werden, nicht viel mehr als auf Holzpfosten stehende Dächer. Die gleichfalls keinem praktischen Zwecke dienende, aber in der buddhistischen Symbolik fest genug begründete Pagode wird in der Ming-Zeit in reicheren Schmuckformen ausgebildet und durch Schweifung und Aufdrehung der Dachgesimse allmählich zu dem barocken Wesen umgestaltet, das die chinesische Pagode für uns bedeutet. Die neue Form der Flaschenpagode wird bezeichnend verändert (Abb. 72). Ebenso scheint die sehr reiche Form der T'ien-ning-Pagode auf indische Anregungen zurückzugehen. Ihr prächtigster Vertreter, der ihr den Namen gegeben hat (Abb. 73, Boerschmann in Ostas. Zeitschr. XI [1924], 202ff.), mag in seiner ersten Anlage älter sein, in seiner heutigen Form muß er der Ming-Zeit entstammen, wie der fast übermäßige Skulpturenschmuck in glasierten Tonreliefs beweist. Geradezu eine Nachbildung eines indischen Baues ist die 1473 vollendete Pagode des Chêng-chiao-ssŭ bei Peking, die mit ihrem 15 m hohen quadratischen Massivsockel und den fünf 7,5 m hohen Pagodenaufsätzen den berühmten Stupa von Bodhgayā zu kopieren versucht (de Groot, Der Thupa, Berlin 1919, Sekino, Shina Bukkyō Shiseki V, 139—142). Das Tê-t'ien-kung des Chi Ch'êng von 1631 wird als der einzige systematische Beitrag zur Praxis der Baukunst in der Ming-Literatur genannt.

Um so weniger ist von der Plastik diese Zeit zu vermelden, die im Dienste des Lamaismus nur wie durch ein Wunder hier und da ein erträgliches Produkt liefert. Die plumpen Fabrikarbeiten

für den Grabkult wirken selbst an den Kaisergräbern nur als Teile des Kunstwerkes, zu dem hier die Natur umgeschaffen ist (Combaz, Les sépultures impériales de la Chine, Brüssel 1907), und auch die nicht seltenen Grabpuppen können sich nicht entfernt mit ihren Vorläufern messen. Zierliche und liebenswürdige Arbeiten liefern noch die Meister der Kleinplastik, von denen uns eine verhältnismäßig große Zahl aus der Literatur bekannt ist, und in Tê-hua, einem Städtchen der Provinz Fuhkien, werden seit der mittleren Ming-Zeit die reizenden Figuren aus glasigem weißem Porzellan gefertigt, die sich unter dem Namen Blancs de Chine einer berechtigten Beliebtheit bei den europäischen Sammlern erfreuen.

Überhaupt geht die Töpferei unter den Ming völlig neue Wege und entfaltet eine erstaunliche Produktivität. Ihr Zentrum ist jetzt Ching-tê-chên, ihr Hauptmaterial das Porzellan, das bis dahin nur eine ziemlich bescheidene Rolle spielt, aber auch jetzt keine so beherrschende Stelle einnimmt, wie es in Europa scheint.

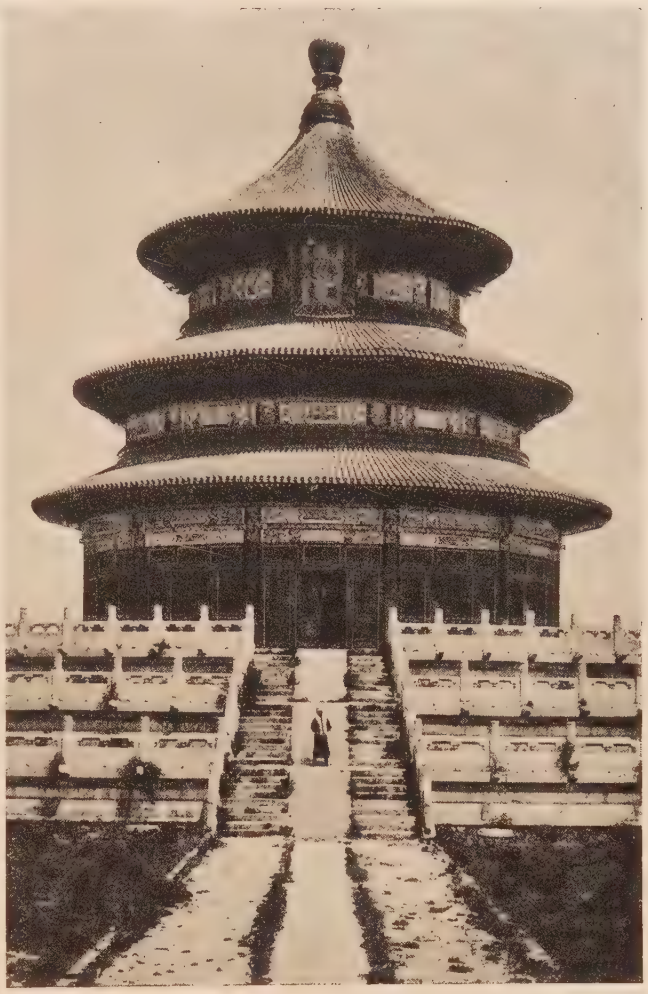


Abb. 70. Halle der Jahresgebete, Himmelstempel, Peking. Höhe etwa 30 m. Nach Boerschmann.

Schon 1369, wenige Jahre nach dem Sturze der Yüan, arbeiten in Ching-tê-chên 20, wenige Jahre später 58 Öfen für den Bedarf des Hofes. Ihre Werke scheinen sich zunächst auf undekoriertes weißes Porzellan von hoher Vollendung und auf ziemlich plumpes Geschirr mit Dekoration in Kobaltblau beschränkt zu haben, für die wahrscheinlich die persischen Fayencen die Anregung gaben. Unter Yung-lo (1403—1424) wird die Technik wesentlich vervollkommnet und erreicht unter Hsüan-tê (1426—1435) die höchste Vollendung, wozu das kostbare, angeblich aus oder über Sumatra und Borneo eingeführte Kobaltblau sehr wesentlich beiträgt. Daneben tritt zum ersten Male das aus Kupfer gewonnene Scharffeuerrot und eine sehr gelungene farbige Dekoration auf. Es sind entweder Bleiglasuren, die auf den vorgebrannten Scherben in gelindem Feuer aufgebrannt und wegen ihrer Leichtflüssigkeit durch plastische Stege getrennt werden — die drei Farben der Chinesen — oder eigentliche Emailfarben, also Glasflüsse, die meist im Muffelofen auf die Glasur aufgeschmolzen sind — die fünf-, d. h. vielfarbigen Porzellane der Chinesen. In den dreißig Jahren, die der Hsüan-tê-Zeit folgen, bringen äußere Verwicklungen das Kaiserhaus und damit die Töpferindustrie Chin-tê-chêns in solche Nöte, daß die Produktion stockt; unter Ch'êng-hua aber blüht sie von neuem empor. Das Scharffeuerblau leidet freilich unter der Spärlichkeit des fremden Materials, das der einheimische Stoff nur sehr unvollkommen ersetzte, aber die Dekoration in drei und fünf Farben erreicht höchste Feinheit des Tones und der Zeichnung. In den letzten Jahren dieser Regierung scheint das kaiserliche Interesse wieder zu erkalten, 1486 werden die Hoföfen sogar ganz aufgegeben und auch unter dem nächsten Kaiser nicht mehr beschäftigt. Chêng-tê (1506—1521) läßt dafür wieder an die dreihundert Töpfer für sich arbeiten, und das Scharffeuerblau gewinnt bald die alte Leuchtkraft und Schönheit zurück, da der indonesische Kobalt

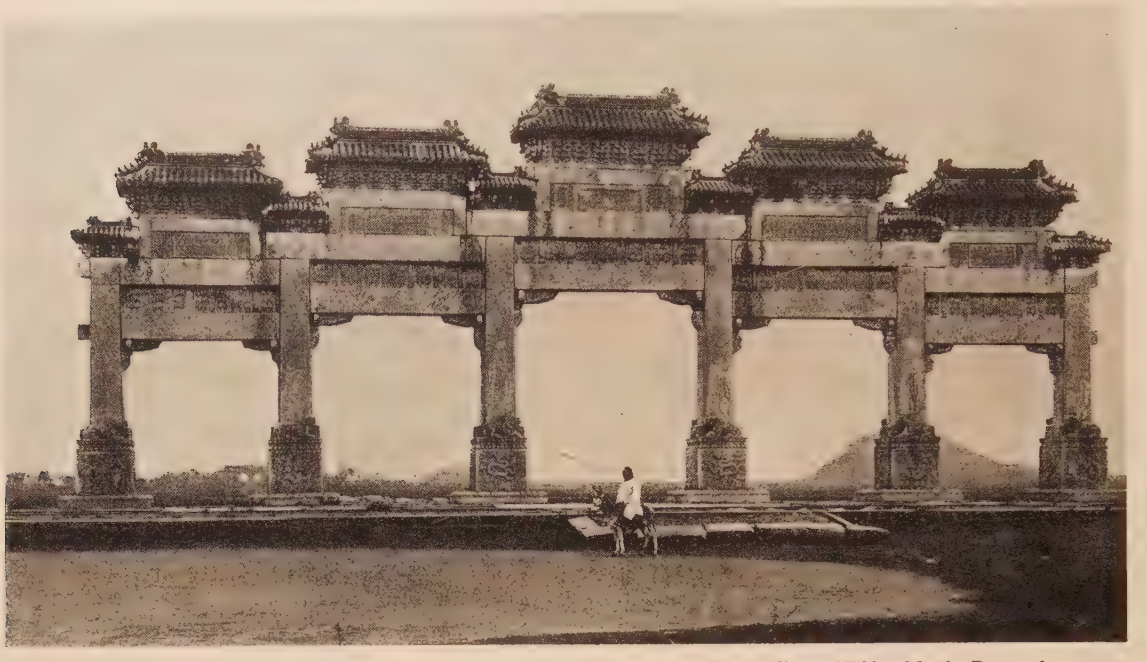


Abb. 71. Eingangstor zu den Minggräbern bei Peking. Marmor, Höhe 15 m. 1540. Nach Boerschmann.

in dem sehr kostspieligen mohammedanischen, d. h. persischen Material einen mehr als vollwertigen Ersatz findet. Unter Chia-ching (1522—1566) scheint die kaiserliche Gnadensonne weniger warm, vielleicht infolge technischer Schwierigkeiten bei der Gewinnung der Porzellanerde und des Kupferrots. Die hohe Qualität des mohammedanischen Blaus entschädigt für diese Schwächen (Abb. 74). 1572 ist Ching-tê-chên wieder in voller Tätigkeit und entwickelt unter der langen Regierung des Kaisers Wan-li (1573—1619) eine ungeheure Fruchtbarkeit, die sich allerdings nicht selten an der Qualität seiner Erzeugnisse rächt. Die inneren und äußeren Wirren unter den letzten Ming-Kaisern drücken die friedliche Töpferindustrie zu ziemlicher Bedeutungslosigkeit herab. Unter den Ming wird es üblich, die Arbeiten der Hofmanufakturen mit dem Nienhao, d. h. dem Namen der Regierungsperiode, zu bezeichnen, die sich nun mit der Regierungszeit deckt und daher an Stelle der bisher üblichen posthumen Kaisernamen etwas mißbräuchlich auch für den Kaiser selbst gesetzt wird. Kaiser Wan-li z. B. bedeutet eigentlich den Kaiser, dessen Regierungszeit Wan-li heißt, sein posthumer Name, mit dem er korrekt bezeichnet werden müßte, ist Shên Tsung. Der Name, den die Kaiser im Leben trugen, ist niemals in Gebrauch gewesen; ihn zu nennen und zu schreiben war streng verboten.

Auch die privaten Öfen leisten im Gefolge der kaiserlichen Werkstätten Vorzügliches; sie zeichnen sich außer durch Arbeiten im reinen Ming-Stil durch treffliche Nachbildungen des Ting-, Kuan- und Ko-yao aus. Die Öfen von Chün-chou und Lung-ch'üan (jetzt in Chu-chou) und manche andere schon unter den Sung blühenden Ateliers setzen ihre Tätigkeit auch unter den Ming fort und mögen unsere Sammlungen um manches Sung-Stück bereichert haben. Besonderen Rufes erfreut sich Ou Tzŭ-ming in I-hsing, Provinz Kiangsu, wegen seiner Nachahmungen des Chünyao (Ou-yao). In demselben I-hsing wird seit der mittleren Ming-Zeit das Boccaro der Europäer gefertigt, ein farbiges unglasiertes Steinzeug von besonders zierlichen Formen mit graviertem, geformtem oder aufmodelliertem Zierat. Seine Bedeutung für die europäische Töpferkunst ist bekannt. Seit der Aufnahme des direkten Seeverkehres mit Europa, der zu einem lebhaften Export chinesischer Töpfereien nach Europa führt, gerät die europäische Keramik überhaupt in die größte Abhängigkeit von ihrer chinesischen Schwester. Für die Porzellane der Ming-Zeit s. Hobson, Wares of the Ming Dynasty, London 1923.

Die Lackkunst gibt der Keramik nichts nach. Die geschnittenen, mit der Nadel bezeichneten Lacke der Hofwerkstätten unter Yung-lo (1403—1424) werden wegen ihrer technischen Vollendung besonders bewundert, und die mit dem Nienhao in Gold signierten Lacke der Hsüan-tê-Zeit (1426—1435) sollen kaum hinter ihnen zurückstehen. Um 1570 gewinnt ein Meister Huang

Abb. 72. Flaschenpagode auf dem Wu-t'ai-shan, Shansi. Erbaut 1403—1407? Nach Boerschmann.

Abb. 73. Pagode des T'ien-ning-ssŭ, Peking. Höhe etwa 55 m. Nach Boerschmann.

Ch'êng in Hsin-an, Prov. Anhui, als Lackschneider besonderen Ruf. Das von ihm verfaßte und 1625 von einem Yang Ming kommentierte Werkchen über Lackkunst Ch'i-shih-lu ist das einzige seiner Art geblieben, aber heute noch Manuskript; einen Teil hat Imaizumi in der Kokka H. 113ff. nach einer Abschrift im Besitze des Museums Tōkyo veröffentlicht. Die eigentliche Lackmalerei, bei der Lack das Bindemittel für die Farbstoffe bildet und die Pinselmeisterschaft noch zu einer gewissen Geltung kommt, hat auch in Japan nicht ihresgleichen (Abb. 75). Dagegen führte der überaus rege Verkehr mit dem Japan der Ashikaga-Zeit zu einem starken Import der hochgeschätzten japanischen Goldlacke, unter Hsüan-tê sogar zu amtlichen Studienreisen chinesischer Meister nach dem Inselreiche und schließlich zu eifriger Nachahmung der japanischen Muster in China selbst. Besonders tat sich in der Mitte des 15. Jahrhunderts ein Chehkiang-Meister, Yang Hsün hervor. Ein halbes Jahrhundert später pilgert auch ein aus Chehkiang gebürtiger Ziseleur namens P'an Tung für volle zehn Jahre nach Japan, um die in China niemals erreichte Metallkunst der Japaner kennenzulernen. Seine meisterhaften Tausiaarbeiten fanden viele Nachfolger. Die Bronzen der Periode Hsüan-tê haben andererseits auch in Japan einen fast sprichwörtlichen Ruf. Sie wurden seit 1427 in einer Hofwerkstatt gefertigt, die über 60 Arbeiter beschäftigte, aber bald in unheimlichem Umfange nachgeahmt. Es waren Gefäße im vermeintlichen Typ der alten Sakralbronzen, ohne oder mit brauner Patina, wurden häufig aber auch künstlich mit der bunten Patina der Ausgrabungsstücke verschönt. Das Nienhao Ching-t'ai (1450—1456) findet sich besonders

Abb. 74. Schüssel, Porzellan, Verzierung in Scharffeuerblau. Mitte des 16. Jahrhunderts. Durchmesser 46 cm. Frühere Kaiserliche Sammlung Konstantinopel. Nach Zimmermann.

Abb. 75. Lackkästchen mit Scilla maritima in Gelb und Rot auf schwarzem Grunde. Höhe 14,5 cm. 16. Jahrhundert? Museen, Berlin.

häufig auf Cloisonnés, die von Arbeitern aus Yünnan in Peking gefertigt sein sollen und als Kuei-kuo- (Dämonenland-) yao bekannt waren. Für die Geschichte der Weberei unter den Ming, die besonders durch zahlreiche kaiserliche Manufakturen in Su-chou, Hang-chou, Hupeh, Hunan, Sung-chiang, Chia-hsing und anderen Orten gefördert wurde, fehlt jede Vorarbeit. Die Teppiche, die der Ming-Zeit zugeschrieben werden, gehören durchweg wohl erst der nächsten Periode an.

Ch'ing.

Die fremdblütige Mandschu-Dynastie, die den Namen Ch'ing angenommen hatte, wurde erst 1682 nach schwerem Ringen Herr über China. Ihr erster wirklicher Kaiser, K'ang-hsi (1662 bis 1722), tat aber alles, um durch grenzenlose Hingebung an das orthodoxe Chinesentum sich die Herzen seiner Untertanen zu gewinnen. Die Herrschaft, die er begründet und seine Nachfolger, der grausame, aber fähige Yung-chêng (1723—1735) und der in allen Künsten und Wissenschaften dilettierende Ch'ien-lung (1736—1796, gest. 1799) ausgebaut haben, wäre wahrscheinlich heute noch unerschüttert, wenn Europa nicht ihre Vernichtung gewollt hätte. Seit Chia-ch'ing (1796—1820) geht es dank der freundlichen Hilfe der technisch besser ausgebildeten europäischen Mächte mit China reißend schnell bergab. Seinen Leidensweg bezeichnen der Opiumkrieg, der 1842 mit dem Verluste Hongkongs und der Handelsfreiheit Chinas endigte, der Aufstand der T'ai-p'ing in Mittelchina (1850—1864), der die blühendsten Provinzen verwüstete, Millionen von Menschenleben vernichtete und dem Gewerbe unheilbare Wunden schlug, der englisch-französische Raubzug, der mit der Plünderung des Sommerpalastes 1860 ein würdiges Ende fand, die Aufstände der Nien-fei im Norden und der Mohammedaner im Westen, der Raub des Amur-Gebietes durch die Russen, der Raub Annams und Tongkings durch die Franzosen 1885, der unglückliche Krieg mit Japan 1894/95, der Raub Liao-tungs

durch Rußland, Ts'ing-taos durch Deutschland, Wei-hai-weis durch England, die Boxerwirren von 1900, endlich die Revolution von 1911 und die glorreiche sog. Republik, die dem Lande bisher die äußere Mongolei und praktisch auch Tibet gekostet hat.

Europa hat sich seine Vorstellung von China — soweit es überhaupt eine Vorstellung von China hat — nach dem Bilde der Mandschu-Zeit geformt, das die ausgezeichneten, heute noch unübertroffenen Werke der Jesuiten entworfen haben. Wie einseitig und zufällig es ist, hat erst die neueste Zeit gelehrt, die langsam eine Einsicht in die Wandlungen der chinesischen Kultur gewinnt. Die unmögliche Vorstellung von dem hinter einer körperlichen und geistigen chinesischen Mauer verschanzten, unwandelbaren, ewig rückwärts gerichteten China, die vor 20 Jahren sogar Sinologen selbstverständlich war und immer noch im Volksbewußtsein spukt, ist heute nach dem Gesetze der Polarität in ihr nicht viel besseres Gegenteil verkehrt worden: die Chinesen gelten vielen als ein allen fremden Einflüssen widerstandslos hingegebenes, geistig nur von Anleihen lebendes Volk, das eine eigene Kultur im Grunde nie besessen hat. Beides ist schwerlich richtig, die erste Auffassung aber aus dem Bilde der Mandschu-Zeit heraus immerhin verständlich. Denn die Mandschu-Kaiser, die sich nach Neophytenart chinesischer als die Chinesen, konfuzianischer als die Konfuzianisten gebärdeten, haben wirklich sehr viel dazu getan, die chinesische Kultur zu einem Steinbilde zu machen. Das „verknöcherte", sich in äußeren Formen und Registrierungsarbeiten erschöpfende China des 18. Jahrhunderts hat trotzdem auf das sehr hoch kultivierte gleichzeitige Europa einen so tiefen Eindruck gemacht, daß es der Entlehnungen gar kein Ende fand, von der Idee der Volkssouveränität bis herab zum Zopfe — der den zähneknirschenden Chinesen erst 1644 als ein Zeichen der Unterwerfung aufgezwungen wurde, aber heute noch als das bezeichnende geistige Merkmal Chinas gilt.

Die Chinesen selbst sind von der geistigen Unfruchtbarkeit der Mandschu-Periode, namentlich ihres ersten Jahrhunderts, nicht ganz so fest überzeugt wie die Europäer, scheinen sich vor allem der künstlerischen Leistungen dieser Zeit durchaus nicht zu schämen. Ihre Vorliebe für künstliche Spielereien macht sie allerdings zu ziemlich schlechten Richtern in künstlerischen Dingen, aber ihre Bewunderung wird vielfach besseren Grund haben, als die Verachtung der Europäer. Das gilt vor allem von der

Abb. 76. Lan Ying, 1565 bis etwa 1656, Abendnebel nach dem Regen. Leichte Farben auf Seide. H. 188 cm. Sammlung Fürst Sanjō, Tōkyō. Nach Tōyō Bijutsu Taikwan.

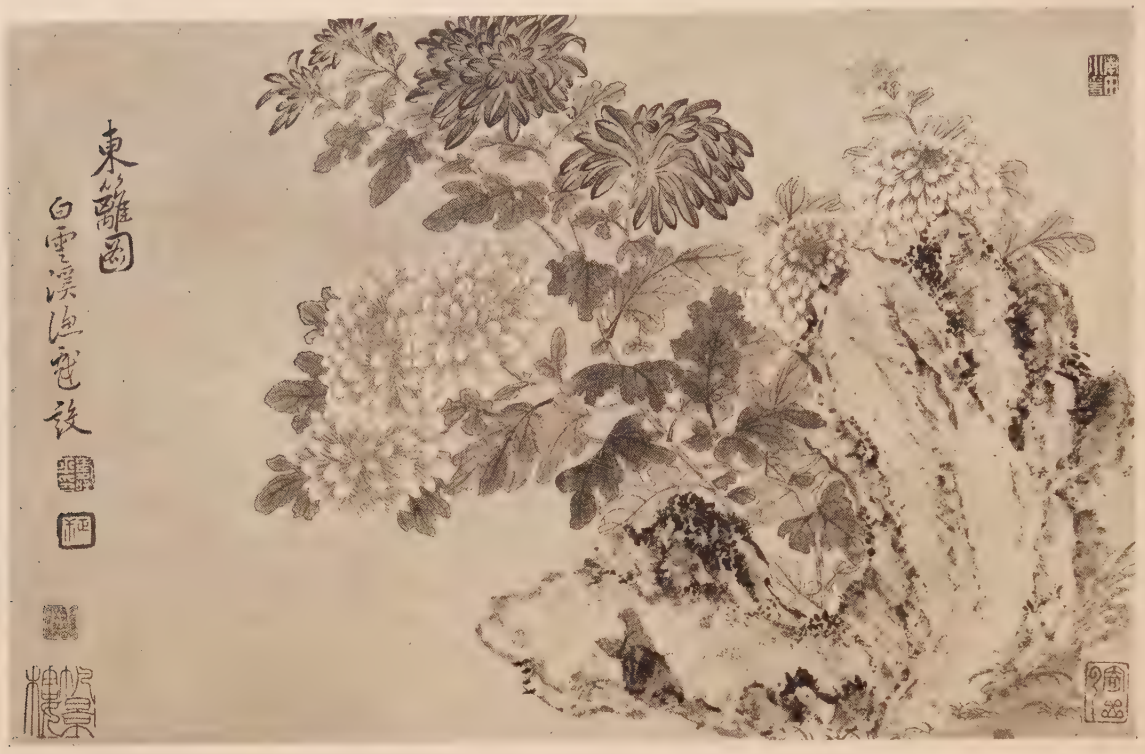


Abb. 77. Yün Shou-p'ing (1633—1690), Chrysanthemen. Farben auf Papier, H. 28 cm. Sammlung Lien, Shanghai. Nach Kokka.

Malerei. Wenn ein angeblicher Historiker der chinesischen Malerei, der allerdings von ihr nur soviel weiß, wie man aus Texten wissen kann, behauptet, daß die Chinesen der Neuzeit zufrieden seien, auf „die Ruhmestaten der Vergangenheit zurückzublicken", so läßt sich das nur aus völliger Verständnislosigkeit oder wahrscheinlicher aus Unkenntnis erklären. Die sehr häufige Notiz „im Stil der Alten" oder im Stile des oder jenen Malers steht auf Bildern, die nicht antikischer sind als Goethes Iphigenie oder Schinkels griechische Paläste.

Die Malerei der Ch'ing wird fast ausschließlich von Dilettanten, d. h. hohen Beamten und Gelehrten getragen: selbst die Berufsmaler unterscheiden sich von den Dilettanten eigentlich nur dadurch, daß sie sich von der Beamtenlaufbahn fernhalten. Das Übergewicht der mittleren Provinzen wird womöglich noch größer als unter den Ming. Die Schulen der Ming-Zeit sind fast spurlos verschwunden. Lan Ying (geb. 1565, lebt noch 1656) gilt zwar als Fortsetzer der Cheh-Schule, ist aber in Leben und Werken ein Wên-jên reinsten Wassers (Abb. 76, ferner Landschaftsalbum Kyōto 1920). Eher klingt in den Architekturlandschaften der nach Yüan Chiang (um 1700) benannten Yüan-Schule die nördliche Richtung an. Sie wird übrigens auch von den Vertretern der subjektiven Malerei nicht ganz vernachlässigt. Die vier Wang z. B., die den höchsten Ruhm der Regierung K'ang-hsis ausmachen, versuchen sich nicht selten in den klaren und den Pinselstrich betonenden Formen der Süd-Sung-Akademie, wenn sie im allgemeinen auch die Linie fortsetzen, die von Tung Yüan über die vier Meister der Yüan zu Tung Ch'i-ch'ang führt (Album der Vier Wang, des Wu Li, Yün Shou-p'ing, 3. A., Ōsaka 1926). Die größten unter ihnen sind Wang Chien (1598—1677) und Wang Hui (1632—1717), der als Anhänger der Ming selber ein Amt anzunehmen verschmähte und deshalb als Berufsmaler gilt, wohl die mächtigste künst-

lerische Persönlichkeit der ganzen Mandschu-Periode (mehrere photographische Albums, veröffentlicht vom Verlage Yen-kuang-shih, Peking). Dem Wang Yüan-ch'i (1642—1715) hat dagegen anscheinend nur sein hohes Amt und seine Stellung als Herausgeber der großen Enzyklopädie über Malerei und Kalligraphie einen Platz in diesem Quartette verschafft. Nicht viel verständlicher ist der Ruhm des Blumenmalers Yün Shou-p'ing (1632—1690), der unter den Malern der K'ang-hsi-Zeit unmittelbar hinter den vier Wang genannt zu werden pflegt. Wenn seine in China gezeigten Bilder nicht sämtlich Fälschungen sein sollten — was immerhin unwahrscheinlich wäre — ist er nur ein trockener und schwungloser Nachahmer der akademischen Blumenmalerei der Huang-Richtung (s. S. 60, Abb. 77). Selbst die ihm nachgerühmte technisch-künstlerische Neuerung der „Malerei ohne Knochen", d. h. ohne Tuschgerippe, ist zweifellos Jahrhunderte älter als ihr angeblicher Erfinder (verschiedene Albums veröffentlicht von Hakubundō, Ōsaka, und Yen-kuang-shih, Peking). Gegenüber den großen Vertretern des reinen Wên-jên-hua wie Ch'a Shih-piao (1615—1697?) und der genialen Priestertrias der ersten Mandschu-Zeit, Pa-ta-shan-jên (Landschaftsalbum, Hakubundō), Shih-t'ao (Biographie von Hashimoto, 3. A. Tōkyō 1926, Albums, veröffentlicht von Hakubundō, Yen-kuang-shih u. a.) und Shih-ch'i (um 1625—1700), zu denen sich der katholische Priester Wu Li (Pater Acunha, 1631—1718; Ostas. Ztschr. II [1913/14], 319, Tschang und Prunelé, Le père A. Cunha, Shanghai 1914) als etwas zahmerer, aber nicht unwürdiger vierter gesellt, hat er jedenfalls sehr wenig zu bedeuten. Ihr Zeitgenosse Kung Hsien (mehrere Albums Hakubundō und Yen-kuang-shih), sein ausgezeichneter Schüler Fan Ch'i und die etwas jüngeren Chin Nung (1687—1760?), Lo P'ing (1733 bis 1799), Hsin-lo Shan-jên (1642 bis um 1720?) finden ebenso ergreifende Töne. Ihre Landschaften und Figuren haben nichts mehr von der selig in sich ruhenden Schönheit der großen Sungmaler, dafür aber eine tragische Kraft leidenschaftlicher Selbstbekenntnisse, die unwiderstehlich fortreißt. Bis zum trotzigen Eigenwillen ist diese Kraft in Lo Mo (zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts) gesteigert, der selbst seinen nichts weniger als konventionellen Zeitgenossen zu wenig konventionell war. Eine liebenswürdigere Natur spricht aus den köstlichen Landschaften des Kao Fêng-han (1683—1743) und den geistreichen Fingermalereien des Kao Ch'i-p'ei (gest. 1734). Von dem außerordentlichen künstlerischen Reichtum der Mandschu-Zeit können diese wenigen Namen nur eine schwache Vorstellung geben. Sie müssen hier schon deshalb genügen, weil sich dieser Reichtum noch gar nicht übersehen läßt. Bisher ist noch nicht einmal der schwächste Versuch zu einer gewissen Wertung der Mandschu-Meister und ihrer Werke gemacht worden. Zweifellos haben aber selbst die von den Europäern bisher kaum beachteten Maler des 19. Jahrhunderts sehr Hervorragendes geleistet, wie der vorzügliche Landschafter Tai Hsi (1801—1860?), den die modernen Chinesen kaum geringer schätzen als die Größen der K'ang-hsi-Zeit.

Auffallend schwach bleibt unter den Ch'ing der Einfluß der europäischen Malerei, die sich doch eines nicht viel geringeren Maßes kaiserlicher Protektion erfreute als die europäischen Naturwissenschaften, wahrscheinlich weil sie — nicht ganz mit Unrecht — als eine ihrer Formen betrachtet wurde. Wissenschaftliche Werke, wie die große Enzyklopädie des K'ang-hsi, die mit ihren 1628 Quartbänden wohl heute noch das umfangreichste Druckwerk der Welt bedeutet, und halbwissenschaftliche Werke wie die didaktischen Lieder über Ackerbau und Seidengewinnung, die Chiao Ping-chêng nach einem fernen Sung-Vorbilde illustrierte (s. S. 73), bedienten sich in der Regel der europäischen Kunstmittel. Vor allem hinterließ die holländische Blumen- und Stillebenmalerei einige Spuren. Shên Nan-p'in z. B., der 1731—1733 in Nagasaki arbeitete und die neuer Dinge allezeit begierigen Japaner die europäischen Künste lehrte, muß dergleichen gekannt haben, wenn er sich nicht mit Vorbildern zweiter Hand begnügt hat, wie sie etwa Lang Shih-ning lieferte. Frater Giuseppe Castiglione (1688? bis 1766), der diesen chinesischen Namen führt, kam 1715 nach China und wurde sehr bald vom Kaiser entdeckt. Während aber manchem Chinesen der Zwang des europäischen Stiles auferlegt wurde, verfügte eine kaiserliche

Laune für den Italiener das umgekehrte. Er mußte die chinesische Technik erlernen und meisterte sie in der Tat, wie datierte Bilder beweisen, in überraschend kurzer Zeit. Diese hybridischen Produkte erfreuten sich der besonderen Gunst des für alles Künstliche begeisterten Ch'ien-lung, der auch rein europäische Maler beschäftigte, und nicht minder der modernen Chinesen. Sein Einfluß ist in der offiziellen Malerei der Mitte des 18. Jahrhunderts überall zu spüren.

In der Mandschuzeit werden die Sammlungskataloge geradezu Mode, ihre Zahl ist unübersehbar. Das Verzeichnis der enormen Bildersammlung des Ch'ien-lung ist erst in neuester Zeit und nur teilweise im Druck erschienen, die Kataloge der alten Mukdener Sammlung und der Bestände der beiden Palastmuseen vollständig. Auch die Literatur über Leben und Werke der Maler ist sehr umfangreich. Die Meister der Ch'ing behandeln insbesondere Chang Kêng (Kuo-ch'ao Hua-chêng-lu, 1739), Hu Ching (Kuo-ch'ao-yüan Hua-lu, 1816), Fêng Chin-po (Kuo-ch'ao Hua-shih, mit Fortsetzung, 1794—1831) und Tou Chên (Kuo-ch'ao Shu-hua-chia Pi-lu, 1910). Viele der besten Maler haben Gedanken über ihre Kunst in Büchern niedergelegt. Besonders bekannt ist das Hua-chüeh des Kung Hsien. Neuere Veröffentlichung: Naitō, Shinchō Shogwafu, Ōsaka 2. A. 1916, 2^0.

Der Holzschnitt bleibt auch unter den Ch'ing reine Reproduktionstechnik und erhebt sich niemals zu selbständigem graphischen Ausdrucke wie in Japan. 1679 gibt ein Schüler des Kung Hsien, Wang Kai, im Verlage des Li Yü in Nanking die erste Folge des bekannten Handbuches der Malerei des Senfkorngartens heraus. Wenige Jahre später beginnt er mit seinen beiden Brüdern die zweite, sein Bruder Mi-ts'ao allein die dritte Folge, die beide erst 1701 im Verlage von Li Yü's Eidam Shên Hsin-yu erschienen zu sein scheinen. Die vierte Folge ist eine kümmerliche Zusammenstoppelung des 19. Jahrhunderts. Das oft neu aufgelegte und neu geschnittene Werk bildet neben der Zehnbambushalle (s. S. 85) das Hauptdenkmal des chinesischen Farbenholzschnittes. Als Meisterwerk des Holzschnittes wird noch das Chien-p'u des Wêng Sung-nien von 1773 genannt. Die ziemlich erhebliche amtliche Reproduktionstätigkeit, die sich namentlich mit den neuen Palästen und den Kriegen der Mandschu-Kaiser befaßt und fast durchweg von Europa inspiriert ist, hat nur geschichtliche Bedeutung.

Die Plastik der Ch'ing wird am besten durch Schweigen geehrt; sie wirkt höchstens als Schnörkel im architektonischen Zusammenhange. Von der zweifellos bedeutenden freien und gewerblichen Kleinplastik wissen wir vorläufig fast nichts. Aber schon die Porzellanfiguren der K'ang-hsi-Zeit — neben den Blancs de Chine auch die auf Biskuit oder über der Glasur bemalten — genügen zu der Erkenntnis, daß auch die modernen Chinesen hier ihre eigentliche Stärke sehen. Nicht wenige Meisternamen werden bis in die neueste Zeit hinein genannt, wie der vielseitige Schnitzer Yüan Hsing in Hang-chou um die Mitte des 19. Jahrhunderts.

Die Bautätigkeit der Ch'ing ist zum großen Teile Wiederherstellungsarbeit, bewegt sich sonst durchaus in den Geleisen der Ming. Nur werden die großen Formen noch stärker durch den plastischen und malerischen Schmuck überwuchert. In der Ausführung gehen die meisten Gebäude des Himmelstempels und der verbotenen Stadt nicht über die Mandschu zurück. Neuanlagen sind vor allem die landschaftlich sehr fein empfundenen Bauten des Winter- und Sommerpalastes.

Die Töpferei des 17. und 18. Jahrhunderts galt lange als die feinste Blüte nicht nur der chinesischen, sondern der Keramik überhaupt. Heute ist sie von der sog. Frühkeramik zurückgedrängt worden — sicherlich mit Unrecht, denn mit der gewöhnlichen Grab- und Küchenware der T'ang- und Sung-Zeit, die wir fast allein kennen — wenn wir sie kennen —, kann sie sich sehr wohl messen. Mehr als der ihr gebührende bescheidene Platz kann ihr trotzdem in einer Geschichte der ostasiatischen Kunst nicht zugewiesen werden.

Die Fabriken von Ching-tê-chên, die in den Wirren der ausgehenden Mingzeit schon sehr kümmerlich ihr Leben gefristet hatten, wurden durch die Empörung des Wu San-kuei, der die Mandschu ins Land gerufen und für ihren Sieg das meiste getan hatte, völlig zerstört. 1680 aber werden die kaiserlichen Werkstätten wieder aufgebaut und unter die Leitung eines hohen Beamten, seit 1682 des verdienstvollen Ts'ang Ying-hsüan, gestellt. Die bemalten Porzellane seiner Zeit sind in Europa nach der vorherrschenden Farbe der Dekoration als grüne Familie bekannt, während ihre chinesische Bezeichnung Ts'ang-yao eine Huldigung vor dem ausgezeichneten

Wang Jo-ahui, um 1300, Libelle auf Bohnenzweig.
Farben auf Seide. Höhe 24,5 cm. Sammlung Marquis Kuroda, Tōkyō. Nach Kokka.

Tafel VI.

Abb. 78. Porzellangefäß, Blumen der vier Jahreszeiten, Email sur biscuit. Sammlung Walters, Baltimore.

Abb. 79. Porzellangefäß, Pflaumenzweige auf blauem Grunde. Um 1700. Sammlung Walters, Baltimore.

Leiter der kaiserlichen Öfen bedeutet. Technisch stellen sie in der Tat alles in den Schatten, was die Töpfer der Ming hervorgebracht haben. Namentlich die in starkem Feuer vorgebrannten und dann „sur biscuit" in Schmelzfarben dekorierten Porzellane mit üppigem, reich farbigem Blumenzierat auf schwarzem oder gelbem Grunde, die schwarze und gelbe Familie des Kunsthandels, sind keramische Fanfaren, wie sie die Töpferei keines Volkes hervorgebracht hat (Abb 78). Mancher wird aber den Monochromen, von den braunen, blauen und den bei gewissen Gelegenheiten geforderten weißen Glasuren bis zu den grünen und roten Glasuren den Vorzug geben. Diese beiden aus Kupfer gewonnenen Scharffeuerfarben, wohl das stärkste an Tiefe und Leuchtkraft, das die Töpferei bisher erreicht hat, pflegen als Lang-yao bezeichnet zu werden, — nach der einstimmigen und schwerlich unrichtigen Überlieferung der Chinesen zu Ehren des Vizekönigs Lang T'ing-tso; die rote Glasur ist in Europa als Ochsenblut bekannt. Von wesentlich zarterer Wirkung sind die offenbar nur für den kaiserlichen Gebrauch gefertigten, zierlichen Vasen mit Rosaglasur und grünlichen oder bräunlichen Flecken, die „Pfirsichblüten" unse er Sammler, wohl das feinste und zweifellos das kostbarste Erzeugnis des Töpferofens. Daß das Scharffeuerblau der Ming unter Ts'ang Ying-hsüan nicht vergessen wird, bedarf kaum der Erwähnung. Das Kobaltblau konnte jetzt aus heimischem Materiale in genügender Menge und Reinheit gewonnen werden und hörte auf, das Sorgenkind der Töpfer von Ching-tê-chên zu sein; im ganzen unterscheidet es sich durch größere Reinheit und geringere Betonung der Vorzeichnung zu seinem Vorteile von dem Blau der vorigen Periode. Die größte Leuchtkraft der Farbe und edelste Zeichnung charakterisiert die mit Unrecht so genannten Weiß-

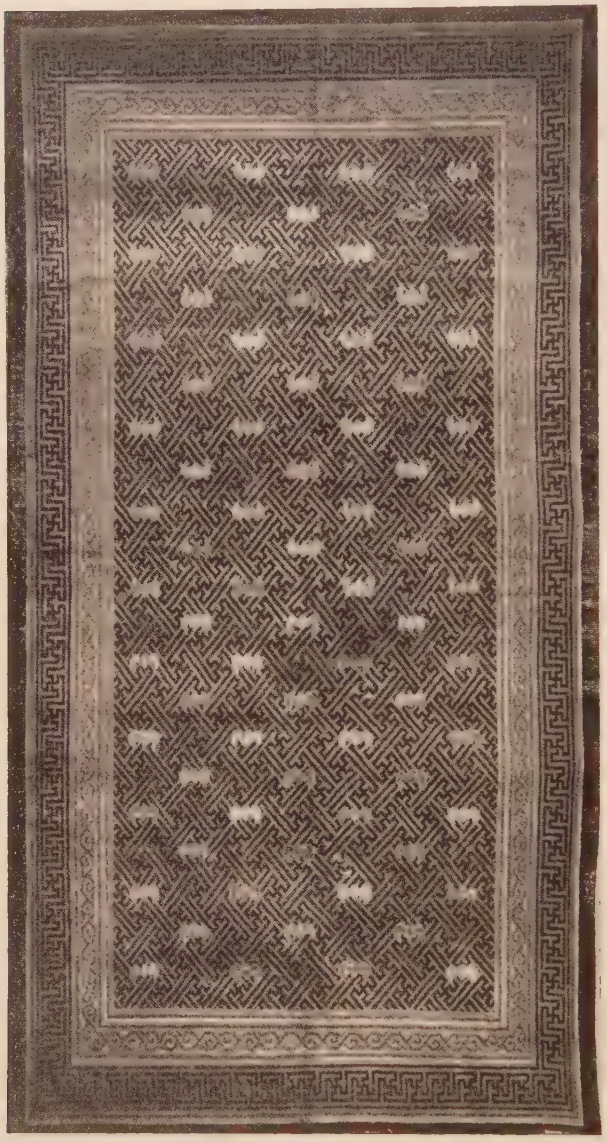


Abb. 80. Knüpfteppich, Wolle. Grund rosa, Mäander gelb, Fledermäuse gelb und rot. L. 360 cm. 18.—19. Jahrhundert.

dornvasen (Hawthorn Jars), die als Behälter für Gaben zum chinesischen Neujahre (Februar) die Frühlingsboten trugen — auf einem Grunde platzenden Eises blütentragende Pflaumenzweige in weißen Reserven (Abb. 79). In der allgemeinen Art des Zierats fällt unter K'ang-hsi die größere Abhängigkeit von der Malerei auf, gegenüber den Ming, die vor allem von Webereimustern ausgehen. Die immer weiter getriebene Arbeitsteilung in Ching-tê-chên geht bei den großen in Schmelzmalerei dekorierten Vasen bis zur Übertragung ganzer Gemälde auf das Porzellan. Dem keramischen Wesen des Geräts sind diese Anleihen bei der hohen Kunst, so reizvoll in Formen und Farben sie an sich sein mögen, nicht immer zuträglich gewesen. Literatur: Bondy, K'ang-hsi, Berlin 1923.

Die Töpferei der Periode Yung-chêng (1723 bis 1735) steht unter dem Zeichen des neuen Direktors Nien Hsi-yao und der wachsenden antiquarischen Neigungen der Zeit, die unter dem großen und unsagbar betrogenen Sammler Ch'ien-lung alles beherrschen. Den Ruhm der Yung-chêng-Zeit begründen die köstlichen Porzellannachbildungen von Sung-Töpfereien der kaiserlichen Sammlung, die, die Wahrheit zu sagen, den Originalen an Schönheit der Form und Farbe nicht selten überlegen sind. Die Schmelzdekoration kommt dagegen immer mehr in den Bann eines aus Gold gewonnenen Karminrot („famille rose") und bildet einen ziemlich süßlichen Gegensatz zu dem frischen Grün der famille verte unter K'ang-hsi. Geradezu verhängnisvoll aber wird die Tätigkeit der europäischen Maler im kaiserlichen Dienste, vor allem wohl des Lang Shih-ning. Die in halbeuropäischem Stile sehr delikat bemalten und zierlich geformten Väschen mit der Bezeichnung Ku-yüeh-hsüan, wahrscheinlich dem Namen einer Werkstatt im Pekinger Palaste, gelten den modernen Chinesen als die höchste Leistung der chinesischen Keramik überhaupt. Dem Europäer erscheinen sie trotz ihrer technischen Meisterschaft als widerwärtige Wechselbälge.

T'ang Ying, dem von 1728—1749 die Leitung der kaiserlichen Werkstätten übertragen war, führte die chinesische Porzellanindustrie auf die Höhe technischer Leistung, aber oft in die Tiefen unkünstlerischer Stilwidrigkeit. Nachahmung möglichst unkeramischer Gebilde, namentlich der von dem Kaiser mit solcher Leidenschaft und solchem Unglücke gesammelten alten Bronzen, wurde jetzt beinahe die Hauptaufgabe der beklagenswerten Töpfer von Ching-tê-chên. Andererseits waren jetzt die „flambés", monochrome Glasuren mit andersfarbigen feurigen Flecken, nicht mehr unerwünschte Launen des Ofens, sondern sehr bewußte und gewollte Prunkstücke, oft in der Tat von prachtvollem Feuer und Glanz. Die Keramik der zweiten Hälfte des 18. und des 19. Jahrhunderts hat noch sehr Achtenswertes hervorgebracht und zeigt durch ihre ausgezeichneten Nachbildungen älterer Töpfereien, daß sie wenigstens technisch kaum etwas verloren hat, dem keramischen Erbe Chinas hat sie aber nichts wesentliches hinzugefügt. Literatur: Hobson: The Later Ceramic Wares of China, London 1925.

Die übrigen gegen Ende der Ming arg vernachlässigten Zierkünste werden bei der großen Reorganisation der Palastwerkstätten im Jahre 1680 unter kräftiger Mitwirkung der jesuitischen Berater des K'ang-hsi in kaiserliche Pflege genommen und technisch vielleicht noch vervollkommnet. Ob der künstlerische Gewinn dem technischen entsprach, ist eine andere Frage. Etwas Neues scheinen die prächtigen sog. Coromandel-Lacke, große, mehrteilige Setzschirme, zu sein, die aus der Provinz Honan stammen sollen. Der Grund ist über einer wenige Millimeter starken Kreideschicht schwarz gelackt, die ganz malerische Verzierung — reiche Blumenmotive, Figuren und Landschaften — wird leicht plastisch herausgraviert und in starken Farben bemalt (Segny, Les laques de Coromandel, Paris o. J.). Das Jade verliert sich immer mehr in künstlerischen Spielereien, deren abscheulichste, die beliebten Jadeblumen, besonders unter Ch'ien-lung den kaiserlichen Werkstätten Schande machten. Das nahe verwandte, aber schmelzbare und daher leichter zu behandelnde Glas dagegen stellt sich durchaus ebenbürtig neben die Porzellane der Zeit, und besonders die einfarbigen Gläser sollten auch neben den monochromen Wundern des Lang-yao nicht vergessen werden. Die geschnittenen Überfanggläser wenden die Künste des Jadeschnittes mit feinem Verständnis für das Wesen des ähnlichen und doch so andersgearteten Stoffes an. Auch die übrigen Zierkünste leisten noch sehr Tüchtiges, leiden aber immer mehr unter der überwuchernden Technik und der Neigung zum Virtuosentum, das dem Stoffe rücksichtslos Gewalt antut, um sich zu zeigen. Ein Wort verdienen die Teppiche, die in den Hofwerkstätten von 1680 keinen Schutz fanden, eines Schutzes aber offenbar nicht bedurften. Neben den Gläsern und den Porzellanen sind sie zweifellos das edelste, was die Gerätekunst der Mandschu hervorgebracht hat. Sie stehen ihnen an Bedeutung vielleicht noch voran, weil wir aus älterer Zeit Teppiche anscheinend überhaupt nicht besitzen. Die Bewunderung, die sie in den letzten Jahren namentlich in Amerika gefunden haben, ist jedenfalls vollauf berechtigt. Das Material ist oft minderwertig, die Knüpftechnik mit den Leistungen der Vorderasiaten nicht zu vergleichen. Die Muster aber wirken durch ihre Klarheit, Einfachheit und Größe, wie durch den auffallend ernsten Klang der Farben unvergleichlich geschlossener und ruhiger als die bunte Farben- und Formenwelt selbst der edelsten vorderasiatischen Teppiche (Abb. 80). Diese Größe des Stils hat sich der chinesische Teppich bis in die neueste Zeit bewahrt, wahrscheinlich weil er der Aufmerksamkeit Europas entging. Erst die dem amerikanischen Geschmacke dienende moderne Teppichindustrie hat ihm den Tod gebracht. Leider wissen wir von der Geschichte des chinesischen Teppichs soviel wie von der Geschichte des übrigen chinesischen Gerätes neuerer Zeit, nämlich nichts. Nicht die bescheidenste Vorarbeit ist bisher dafür geleistet worden, obwohl der Stoff in reicher Fülle für den bereit liegt, der ihn zu sammeln versteht.

Univ. of Arizona Library

Japan.

Literatur
(s. a. S. 3 unten, S. 4 oben).

LITERATUR IN EUROPÄISCHEN SPRACHEN. Fast die gesamte Literatur in europäischen Sprachen ist wertlos oder veraltet. Im folgenden sind die brauchbarsten Werke genannt, soweit sie nicht an ihrer Stelle im Texte erscheinen.

Allgemeine Darstellungen: History of Japanese Art, Tōkyō 1913, 2°, Übersetzung von Dai Nippon Teikoku Bijutsu Ryakushi s. u. (veraltet; die französische Übersetzung desselben Werkes, Histoire de l'art du Japon, Paris 1900, 2°, ist unbrauchbar).

Tempelschätze: Nakamura, National Treasures in Japan, Kyōto 1915.

Baukunst: Baltzer, Das japanische Haus, Berlin 1903, 2°; derselbe, Die Architektur der Kultbauten Japans, Berlin 1907; Morse, Japanese Homes, New York 1895.

Kunstgewerbe: Rein, Japan nach Reisen und Studien, Bd. 2, Leipzig 1886 (Technik); Kümmel, Kunstgewerbe in Japan, 3. A. Berlin 1923 (veraltet).

Masken: Perzyński, Japanische Masken, Berlin 1925, 2 Bde., 4° (brauchbare Abbildungen).

Holzschnitt: Rumpf, Meister des japanischen Farbenholzschnittes, Berlin 1924; Brown, Block Printing and Book Illustration in Japan, London 1924, 2° (reich an Fehlern); Vignier, Inada, Lebel, Estampes japonaises, 6 Bde quer 2°, Paris o. D.; Sammlung Straus-Negbaur, Berlin 1925, 2°; Katalog der Sammlung Hayashi, Paris 1903, der Sammlung des British Museums (von Binyon), London 1916.

Töpferei: Brinkley, Japan and China, Bd. 8, London 1903; Morse, Catalogue of the Morse Collection of Japanese Pottery, Cambridge Mass. 1901; Ouéda, La céramique japonaise, Paris 1895. Sämtlich veraltet und reich an Fehlern.

Schwertschmuck: Hara, die Meister der japanischen Schwertzierathen, Hamburg 1902 (2. A. in Vorbereitung); Joly, Tōban Shimpin Zukan, (London 1906); Kataloge der Sammlungen Hawkshaw (von Joly; London 1910, 4°); Naunton (von Joly, London 1912, 4°); Oeder (Berlin 1916, von Vautier und Kümmel, 4°); Moslé (Leipzig 1914, 2 Bde. 2°).

LITERATUR IN JAPANISCHER SPRACHE. Im Gegensatze zu China, das seit dem 5. Jahrhundert wenigstens die Malerei literarisch behandelt, besitzt Japan bis zum 17. Jahrhundert keinerlei kunsthistorische Literatur. Abgesehen von den häufig durch Inschriften gesicherten Denkmälern selbst geben uns daher für die ältere Zeit nur gelegentliche Notizen des allgemeinen Schrifttums, Familienchroniken, vor allem aber die Inventare und Geschichten der Tempel sichere Grundlagen. Die moderne japanische Kunstgeschichte hat diesen Stoff, der bei der verhältnismäßigen Enge der Verhältnisse sehr viel zugänglicher ist als in China, mit großem Fleiße zu sammeln begonnen. Die ungedruckte Literatur und übersehene Inschriften bringen aber noch immer merkwürdige Überraschungen. Brauchbare Darstellungen weiterer Gebiete fehlen bisher so gut wie ganz, die nützlichen Nachschlagewerke hinken der Forschung meist in weitem Abstande nach. Dafür zahlreiche glänzende Reproduktionswerke. Da es bei dem völligen Mangel an bibliographischen Hilfsmitteln unmöglich ist, einen Überblick über die moderne kunstgeschichtliche Literatur Japans zu gewinnen, wird auch die folgende Liste, der erste Versuch seiner Art, manches wichtige Werk vermissen lassen. Die wissenschaftlichen Zeitschriften Japans sind mit wenigen Ausnahmen in Europa unauffindbar; gerade in ihnen schlägt sich aber die moderne Forschung nieder.

Allgemeines: Dai Nippon Teikoku Bijutsu Ryakushi, 2. A. Tōkyō 1908, 2° (Übersetzungen s. o., veraltet); Kuroda, Nihon Bijutsushi, Tōkyō 1922; Ikeda, Nihon Shogwakotō Daijiten, 2. A. Tōkyō 1926 (Lexikon für Sammler).

Denkmäler: Shiga, Zaūhō, 2 Bde. gr. 2°, Tōkyō 1926 (große Veröffentlichungen von Gemälden und Skulpturen); Bijutsu Zenshū, Kyōtō im Erscheinen (ähnlich, farbig); Kudō, Nihon Seikwa, mindestens 12 Bde. 4°, Nara (Tempelschätze); Kokuhō Zenshū, Tōkyō im Erscheinen, etwa 50 Bde. 2° (Tempelschätze unter Staatsschutz); Bukkyō Bijutsu Shiryō, Tōkyō 1923, 3 Bde. gr. 2° (buddhistische Skulpturen und Gemälde); Kuroita, Tokken Kokuhō Mokuroku, Tōkyō 1927 (Verzeichnis der Tempel und Tempelschätze unter Staatsschutz); Yoneyama und Wakai, Kokuhō Mokuroku, Nara 1925 (dgl. in den Zentralprovinzen); Hori, Dai Nippon Jiin Sōran, Tōkyō 1916 (kurze Geschichte aller Tempel von Bedeutung mit Angaben über ihren Kunstbesitz); Watsuji, Koji Junrei, Tōkyō 2. A. 1926 (Haupttempel und ihre Kunstwerke); Adachi usw., Yamato, 8. A. Tōkyō 1926 (Kunstwerke der Provinz Yamato); Nanto Shichidaiji Taikyō (Kunstschätze der 7 großen Tempel von Nara), Tōkyō im Erscheinen, etwa 50 Bde. 2°; Hōryūji Taikyō, Tōkyō 1916 ff. (Kunstwerke des Tempels Hōryūji), 64 Bde. 2°;

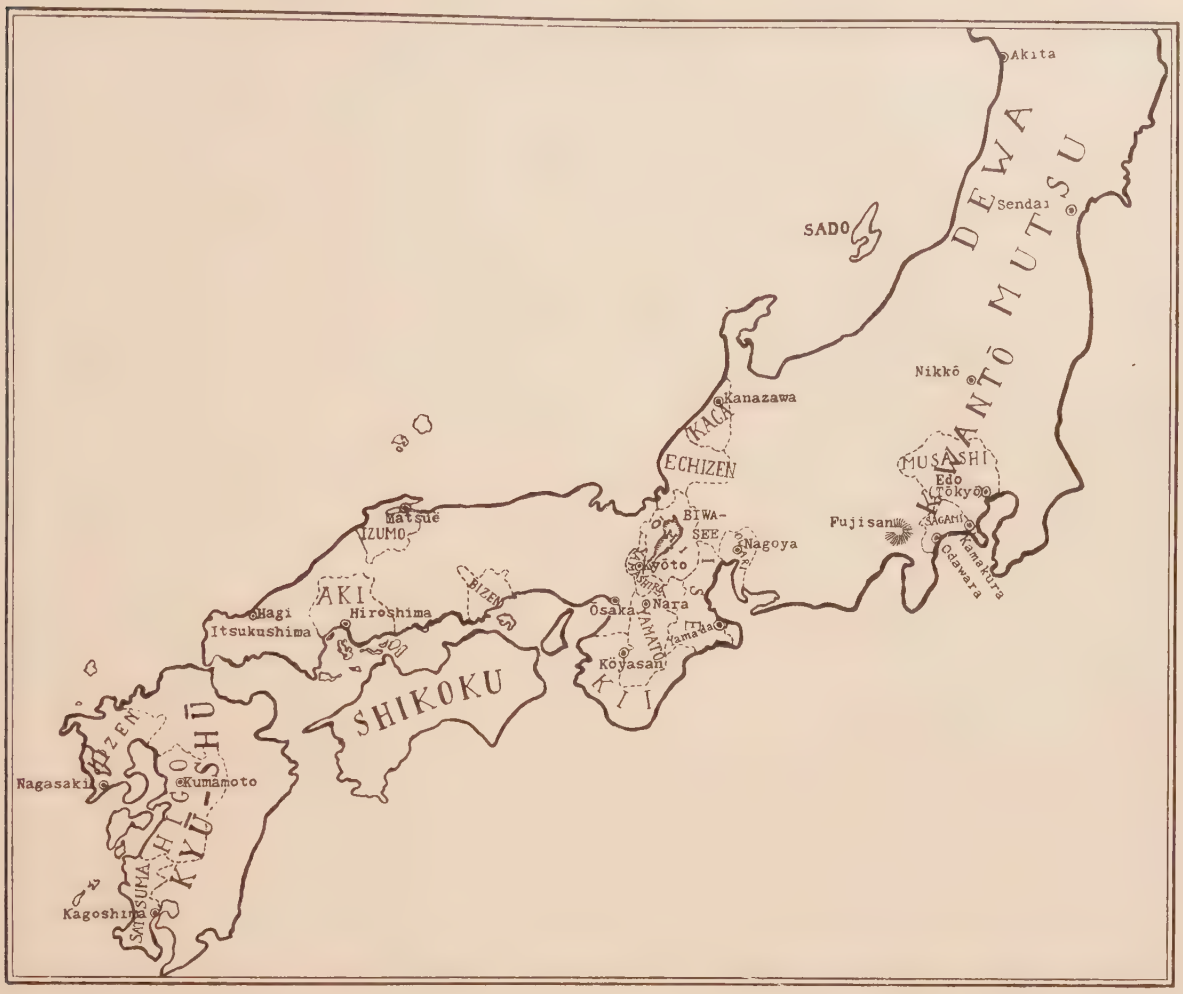


Abb. 81. Karte von Japan. Maßstab etwa 1:7500000.

Yasan Reihōshū, Tōkyō 1908, 2° (Tempelschätze des Kōyasan); photographische Mappen des Verlages Asukaën in Nara über die Tempel Hōryūji, Kōryūji, Murōji usw. Aus älterer Zeit ist noch immer das Shūko Jisshu des Matsudaira Rakuō, 1800, 85 Bde. 2°, mit Umrißzeichnungen in Holzschnitt nach Tempelschätzen u. a. von Bedeutung.

Malerei: Tōyō Bijutsu Taikwan, Tōkyō 1908ff., Bd. 1—7, gr. 2°, guter Text von Ōmura, englische Ausgabe (Masterpieces selected from the Fine Arts of the Far East) mangelhafter Text; Sasakawa, Nihon Kwaigwashi, Tōkyō 1922, bisher nur 1 Bd.; Ishida, Nihon Shogwa Hennenshi, Kyōto 1914, 8 Bde. (Regesten); Sawada, Nihon Gwaka Daijiten, Tōkyō 1913 (biogr. Lexikon der Maler); Hirado, Shogwa Kanteihō, Tōkyō 1916, 3 Bde.; Nihon Shogwaën, herausgegeben von Hayakawa, Tōkyō 1915 (Sammelwerk älterer Schriften); Gwadan Taikwan, Herausgeber Sakazaki, Tōkyō 1915 (dgl.); Kurokawa, Kōkogwafu, Tōkyō 1891, 12 Bde. (Sammlung von Notizen, nach Gegenständen geordnet); Hori, Fusōmeigwaden, Tōkyō 1899, 10 Bde., und Asaoka, Kogwabikō, Tōkyō 1904, 18 Bde., sind in neuerer Zeit gedruckte ältere Sammlungen von biographischen Notizen.

Dekorative Malerei: Fusuma Senshū, Tōkyō 1920, 2 Bde. 2°; Nakano, Geirin Gwafu, Kyōto 1921/22 (nach Motiven geordnet), 2 Bde. 4°. Buddhistische Malerei: Yoshida, Saiunshikō, Tōkyō 1926, gr. 2°. Einzelne Schulen: Tosa, Daishië Zuroku, Tōkyō 1912; Matsuoka, Zuroku Emakimono Shūshaku, Tōkyō 1926. Kanoschule: Saitō, Kano Ryū Taikwan, Tōkyō 1914, 3 Bde. 2°; Karikatur: Hosoki, Nihon Mangwashi, Tōkyō 1926.

Ukiyoë: Ukiyoëha Gwashū, Tōkyō 1911, 5 Bde. 2° (zuerst englisch: Masterpieces selected from the Ukiyoye School 1906—1908, mit schlechtem Texte); Museum Kyōto, Ukiyoë Shūsei, Kyōto 1923; Ukiyoë Gwashū, 3 Bde., Tōkyō o. D.; Fujikake, Ukiyoë, 3. A., Tōkyō 1924; Hara, Ukiyoë no shoha, Tōkyō 1921; Oda, Ukiyoë jūhachi kō, Tōkyō 1926; Sekine, Ukiyoë hyakkaden, Tōkyō 1926; Zeitschriften Ukiyoë, Kono Hana (Ōsaka und Tōkyō) sämtlich eingegangen, Ukiyoë no Kenkyū. Neuzeit (seit 16. Jahrhundert): Fujioka, Kinsei Kwaigwa shi, 8. A., Tōkyō 1912.

Holzschnitt: Tokushi, Kodai Hangwashū, Tōkyō 1923; Koizumi, Mokuhan no horikata to surikata, Tōkyō 1924 (Technik). Ukiyoë-Holzschnitt: Yamada, Hangwa Reisan, Tōkyō 1925; Matsukata Ukiyoë Hangwashū, Ōsaka 1925, 2°; Hashiguchi, Yamato Nishikië, Tōkyō 1916; Kawaura, Ukiyoë Hangwa Zenshū, 2. A. Tōkyō 1916; Hayashi, Ukiyoë Taika Kessakushū, Kyōto 1926/27, 2°; Ukiyoë Taikwan, Tōkyō o. D., 2°.

Skulptur: Tōyō Bijutsu Taikwan s. o. Bd. XV; Zōzōmeiki, Tōkyō 1926 (Korpus der Skulpturen mit Inschriften); Sasaki, Nihon no Chōkoku, Tōkyō 1922; Kimura, Mokuchō no Gihō, Tōkyō 1926 (Technik der Holzskulptur); Hashimoto, Zonkorō Seihiroku, Kyōto 1919 (Sammlungskatalog); Koizumi, Kaïnseisha Shimpu, 1927 (Sammlungskatalog).

Masken: Nōgaku Taikwan, Tōkyō 1911, 2°, Nōgaku Mandai Kagami, Tōkyō 1916, 2°, Nōmen Taikwan, Tōkyō 1925, 4 Bde. 2°, Nōgaku Menfu, Tōkyō im Erscheinen, 2°, sämtlich von Saitō.

Baukunst: Satō, Nihon Kenchikushi, 5. A. Ōsaka 1926; Hattori, Kokenchikushi, I, 2. A., III, Kyōto 1926; Kenchiku Kōgei Sōshi und Kenchiku Kōgei Gwakan, 96 Hefte 2°, Kyōto.

Gerät: Kurokawa, Kōgei Shiryō, 4. A. Tōkyō 1905; Yokoi, Kōgei Kagami, Tōkyō 1894, 2 Bde. Beide veraltet.

Töpferei: Imaizumi und Komori, Nihon Tōjishi, Tōkyō 1925, die bei weitem beste Darstellung; Ōnishi, Nihon Tōshi, 3. A. Tōkyō 1919, 2 Bde., ders., Nihon Tōkōden, Tōkyō 1920, 3 Bde.; Kitamura, Kotōkishū, Kyōto 1921; Nihon Tōjiki Zensho, o. O. u. D., 3 Bde. 4°; Mashimizu, Tōki, 2. A., Kyōto 1919; Ninagawa, Kwanko Zusetsu, Tōkyō 1876/80, 6 Bde. 2°, Abb., Textbände, Abbildungen brauchbar, Text veraltet, die französische Übersetzung ganz unbrauchbar.

Metall: Kurokawa in Kokka H. 97ff.; Katori, Nihon Tōkōshikō, Tōkyō 1914 (Gießer). Spiegel: Yamakawa, Baisenkyozō Kokyō Zushū, Ōsaka 1923, 2 Bde. 2°; Seki, Tōinro Wakan Kokan Zuroku, Kyōto 1925, 2°; Hirose, Wakyō Zufu, Tōkyō 1914, 2°. Schmelz: Yokoi in Kokka H. 152f. Schwertschmuck: Zeitschrift Tōkenkwaishi, später Katana; Wada, Hompō Sōken Kinkō Ryakushi, Tōkyō 1913, mit Tafelband 2°; Mitsumura, Tagane no Hana, Tōkyō 1904, 4 Bde. 4°; Kuwabara, Chōkinke Nempyō, Tōkyō 1909. Rüstungen: Kawasaki in Kokka H. 1, 2; Kurokawa in Kokka H. 48.

Stoffe: Zeitschrift Koorimono, Kyōto 1926, bisher 1 Heft; Kurokawa in Kokka H. 12, 13, 117; Murata in Kokka H. 154; Izumi, Nihon Shinshoku Shōkōshi, Ōsaka 1925, Bd. 1 u. 2; Hitomi, Orimono Jibiki, Tōkyō 1912; Kimura, Kogireshu, Ōsaka 1925, 2°; Museum Tōkyō, Gyomotsu Jōdai Shinshokumon, Tōkyō im Erscheinen, 2°; Shimazu, Jōdai Shinshoku Shimpu, Nara 1925/27, 2°; Yamamoto, Kodai Shinshoku Zuroku, o. O. 1924; Aya Nishiki, Kyōto 1918ff., 9 Bde. 2°; Yamada, Hana Kosode, Kyōto 1925, 2°; Momiyama, Tenkwa Manzui, Kyōto 1919, 2°.

Lack: Makiëshi, Nurishi Den, Tōkyō 1925, 2 Bde. (Biographien von Lackmeistern); Murata, Kokka H. 144; Kurokawa, Kokka H. 7, 8, 99f.; Ogawa, Kokka H. 9.

Vorgeschichtliche Zeit.

Literatur: Zeitschrift der archäologischen Gesellschaft in Tōkyō, erscheint seit 1897 unter verschiedenen Titeln; Yagi, Nihon Kōkogaku, Tōkyō 1926; Munro, Prehistoric Japan, Yokohama 1908. Zu der japanischen Literatur ist zu bemerken, daß die japanischen Archäologen, die einzigen, die den Stoff beherrschen, gezwungen sind, die sog. Geschichte bis zum 5. Jahrhundert in ihren Arbeiten als Geschichte zu behandeln.

Die Japaner sind das jüngste Kulturvolk. Ihre ältesten Schriftdenkmäler stammen aus dem Ende des 6., das älteste Geschichtswerk aus dem Anfange des 7., die ältesten erhaltenen Geschichtswerke aus dem Anfange des 8. Jahrhunderts. Was sie als Geschichte bis zum Anfange des 5. Jahrhunderts berichten und was das amtliche Japan heute noch als Geschichte lehrt, ist eine Mischung von tendenziösen Erfindungen, meist nach chinesischem Vorbilde, mit alten Volkssagen sehr verschiedenen Ursprunges, die von den Kulturverhältnissen der ersten nachchristlichen Jahrhunderte ein farbenreiches und im wesentlichen treues Bild geben und manchen

geschichtlichen Schluß erlauben. China und Korea melden uns nicht viel mehr als die Existenz des Inselreiches, mit dem mindestens seit der 2. Han-Dynastie ein gewisser feindlicher und freundlicher Verkehr bestand. Wesentlich mehr verdanken wir den trefflichen archäologischen Arbeiten der modernen Japaner. Nach den Ergebnissen ihrer Ausgrabungen folgt einer neolithischen Zivilisation, deren Träger als die Ureinwohner Japans gelten und in den heutigen Ainu auf der Nordinsel Hokkaidō kümmerlich genug fortleben, eine offenbar fertig importierte, sehr viel höherstehende Kultur, die aller Künste des Metalls Meister ist. Nach anthropologischen Untersuchungen der heutigen Bewohner Japans und den Nachrichten der ältesten Chroniken, hinter deren Legenden immerhin einige geschichtliche Tatsachen zu erkennen sind, wird vermutet, daß diese vorgeschichtlichen Japaner aus der Vermischung zweier sehr verschiedener Rassen entstanden sind. Die eine, malaiisch-polynesische, kam vom Süden her, landete in Kyūshū und besiedelte von dort aus Zentraljapan, dessen Herzprovinz Yamato der Sitz ihrer mächtigsten Häuptlinge, der Vorfahren des heutigen Kaiserhauses wurde, vielleicht auch den Südrand von Korea. Sie stieß bald mit den kontinentalen Siedlern zusammen, die über den schmalen Meerarm von Tsushima den Weg nach Izumo gefunden hatten, gewann aber anscheinend ziemlich mühelos die Oberherrschaft über diese kulturell vermutlich überlegene Kolonie. Da die Funde lehren, daß die Einwanderer im vollen Besitze des Eisens waren, während China noch in der Han-Dynastie tief in der Bronzekultur steckt, kann der Einbruch in Japan erst in den ersten Jahrhunderten nach Christus erfolgt sein. Die unbegreifliche Schnelligkeit dieser Rassenmischung, an die das Japan des 5. Jahrhunderts kaum noch eine schwache Erinnerung bewahrt, muß einiges Erstaunen erregen, und woher die japanische Sprache stammt, die bei so später Loslösung von einem älteren Sprachstamme irgendeiner bekannten Sprache sehr viel näher stehen müßte, als das Japanische dem nächstverwandten Koreanisch steht, bleibt ein vollkommenes Rätsel.

Die imposantesten Denkmäler dieser vorgeschichtlichen Kultur sind die mächtigen Dolmengräber der Häuptlinge, die das neuere Japan mehr oder weniger phantastischen Kaisern zuschreibt, die aber bis in die geschichtliche Zeit hineinreichen. Sie folgen zweifellos chinesischer Überlieferung (Conrady, Alter und Herkunft der japanischen Dolmen, Ostasiatische Zeitschrift IV, 1915/16, 229). Überhaupt läßt sich schon in dieser Zeit eine sehr viel stärkere Abhängigkeit von China erkennen, als die mageren Nachrichten der chinesischen Geschichtswerke ahnen lassen. Chinesische Bronzespiegel vom Han-Typus gehören zur regelmäßigen Ausstattung der Gräber; daß sie auch im Lande selbst mit mehr oder minder großem Geschicke nachgeahmt wurden, hat man erst in neuerer Zeit erkannt. Heute werden die Han-Spiegel von den japanischen Spiegeln des Han-Stiles scharf getrennt (Gotō, Kanshiki Kagami, Tōkyō 1926, Yamakawa a. a. O.). Ebenso führen die tönernen Grabwächter, die Haniwa, ihren Stammbaum zweifellos auf chinesische Vorbilder zurück (s. S. 12). Sie sollen nach japanischer und in diesem Falle durchaus glaubwürdiger Überlieferung wie in China ein sparsamer Ersatz für den lebenden Hausrat sein, den man in der guten alten Zeit dem Hausvater mit ins Grab gab. Künstlerisch sind sie wertlos, obwohl sie schon von einer gewissen bildnerischen Begabung zeugen, geben uns aber reiche Aufschlüsse über Tracht und Körperschmuck der Japaner dieser Zeit und bestätigen in erwünschter Weise die Nachrichten der Chinesen von der üppigen Körperbemalung ihrer Inselnachbarn. Auch die zahlreichen Funde von Glasperlen, zum Teil westlicher Herkunft, sprechen für einen regen Verkehr mit dem Festlande, selbst einige spätantike Glasgefäße, vielleicht Erzeugnisse rheinischer Hütten, haben die Gefahren des Transports bis zum äußersten Osten überstanden, werden aber kostbares Besitztum der Reichsten und Mächtigsten geblieben sein (Gotō in Kōkogaku Zasshi [Zeitschrift der archäologischen Gesellschaft] XVII, 1927, 761). Die ziem-

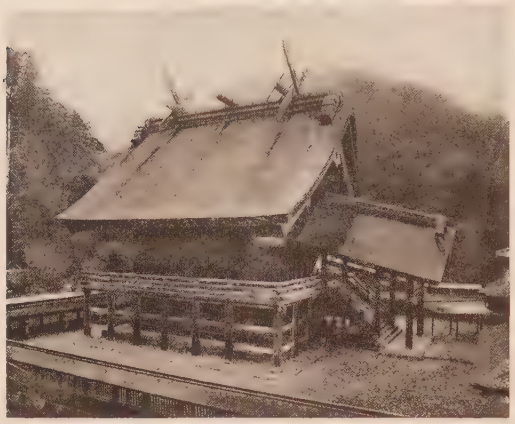


Abb. 82. Hondō des Ōyashiro in Izumo. G. L. 11,6 m. 1744 nach älterem Vorbilde. Nach Japanese Temple Treasures.

lich urtümliche unglasierte Keramik weist eher auf koreanische Vorbilder hin, während der Zierat der Waffen, deren reiche Ausbildung der kriegerische Geist der Japaner vor allem forderte, zweifellos Chinesisches nachahmt, soweit er nicht geradezu eingeführt ist. Die Funde lehren aber unzweideutig, daß die vorgeschichtlichen Japaner selbst alle Künste des Metalls meisterhaft beherrschen. Sie verstehen Eisen zu künstlichen Rüstungen zu schmieden und zu nieten, sind vollkommene Meister des Bronzegusses und wenden die Ziertechniken des Treibens, Gravierens, der Goldplattierung mit Geschmack und Verständnis an. Bewunderung verdienen die mit ausgezeichneter Technik sehr dünn gegossenen glockenförmigen Dōtaku aus Bronze, gelegentlich auch aus Eisen, die in merkwürdig großer Zahl, oft in ganzen Nestern gefunden worden sind und geradezu ein Kennzeichen der vorbuddhistischen Kultur Japans bilden (dreibändige Monographie von Umehara, noch nicht zugänglich, Exemplare in den Berliner Museen, in Köln, im British Museum). Sie sind nicht selten mit primitiven Bildern von Menschen und Tieren geschmückt, die sich auch an anderem Gerät gelegentlich finden und bei gutem Willen als die ersten Denkmäler der japanischen Malerei betrachtet werden können (Takahashi, Kokka H. 416ff.). Von einer Schrift scheinen die Urjapaner seltsamerweise noch nichts zu wissen, schriftähnliche Kritzeleien, die gelegentlich dafür gehalten worden sind, sind offenbar nichts weiter als spielerische Nachahmungen chinesischer Zeichen, die chinesische Spiegel so häufig tragen und ihre japanischen Nachahmungen ebenso häufig nachzubilden sich bemühen. Daß die kontinentalen Einwanderer, die doch zweifellos zum Teil der chinesischen Schrift mächtig waren, eines so kostbaren Gutes trotz des ständigen Nachschubs chinesischer Emigranten in wenigen Jahrhunderten verlustig gehen konnten, ist eines der vielen Rätsel, die die japanische Vorgeschichte aufgibt. Allerdings leistet kaum eine Sprache der chinesischen Schrift so starken Widerstand wie die japanische; es bedurfte sehr schwieriger Manipulationen, um für sie den schriftlichen Ausdruck zu finden. Gelungen ist es bis heute nicht.

Denkmäler der Baukunst dieser Zeit sind nicht erhalten. Trotzdem kennen wir sie überraschend gut. Stein- und Tonsärge geben uns treue Abbilder der einfachen Häuser, und die Heiligtümer der nationalen Kami-Verehrung, des Shintō, bilden, vielleicht in etwas vergrößertem Maßstabe, die Häuptlingswohnungen nach, die in den später fabrizierten Chroniken reichlich volltönend als Kaiserpaläste bezeichnet werden. Der bilderlose Shintō-Kult verehrt die vergotteten Ahnen und Naturkräfte, die in ihnen personifiziert werden, und gilt in Japan als eine rein japanische Schöpfung, obwohl er offenbar, wie die ganze Kultur der Zeit, auf chinesischen Stamm gepfropft ist. Der Hauptträger dieser Verehrung war naturgemäß der Familienvorstand, in größerem Verbande der Häuptling, dessen Wohnung als die zentrale Kultstätte auch seine Person heiligend über die Menge erhob und ganz von selbst das Vorbild für die Heiligtümer wurde, sobald man das Bedürfnis empfand, den Kami eine eigene Kultstätte zu schaffen. Erhalten sind diese „Miya“ aus so früher Zeit natürlich nicht, da aber alte Sitte befahl, gerade die Heiligtümer der höchst verehrten Gottheiten in gewissen Zeitabständen genau nach dem alten Muster an anderer Stätte wieder aufzubauen, um sie vor Verunreinigung zu schützen,

haben sich ihre Formen in voller Reinheit bis auf den heutigen Tag erhalten. Das Heiligtum bei Yamada in Ise, in dem die Sonnengöttin als Vorfahr des Kaiserhauses in Gestalt eines Spiegels verehrt wird, ist z. B. seit dem Beginne der japanischen Geschichte alle 20 Jahre neu errichtet worden. Kleine Veränderungen in den Einzelformen und den Maßen konnten natürlich nicht vermieden werden; der allgemeine Stil dieser im Grunde prähistorischen Bauten wurde offenbar mit großer Sorgfalt gewahrt. Die Haupthalle des großen Heiligtums von Izumo (Abb. 82), das nach der nicht unglaubwürdigen Tradition von den Yamato-Häuptlingen dem letzten Herrscher der kontinentalen Einwanderergruppe errichtet wurde, gibt z. B. in verfeinerter Form und Technik ein treues Abbild eines Pfahlbaues der Urzeit, der seine polynesische Herkunft kaum verleugnet. Der Kern ist das auf Pfähle gestellte Dach aus gekreuzten Sparren, das durch einen Stuhlpfosten gestützt und durch eine Firstpfette im offenen Sparrenwinkel im Längsverband gesichert wurde. Ursprünglich wurden die Teile wohl durch Tiersehnen, zähen Bast oder Lianen zusammengeschnürt, während heute die unvergleichliche Technik des japanischen Zimmermanns den nagel- und dübellosen Verband ermöglicht, den die Kultgebote immer noch vorschreiben. Das Heiligtum von Izumo hat noch ein sehr ursprüngliches Element, den Eingang seitlich vom Stuhlpfosten bewahrt. Dafür sind die Sparrenenden und die zur Beschwerung der Firstpfette aufgeschnürten Querhölzer zu reinen Ornamenten geworden, und das Dach hat sich von der chinesischen Schweifung der buddhistischen Baukunst nicht ganz frei gehalten. Die jüngere Shintō-Architektur steht überhaupt vollkommen im Banne der reicheren Formen des Buddhismus. Erst in neuerer Zeit hat die künstliche Neubelebung des Shintō in patriotischem Interesse zu einer ebenso künstlichen Rückkehr zum reinen Shintō geführt. Die Prähistorie reicht also bis in das Japan des 20. Jahrhunderts hinein. Wir aber müssen nach diesem flüchtigen Überblicke, der nur die allergröbsten Züge erkennen läßt, von ihr Abschied nehmen, da sie mehr in das Gebiet der Archäologie als der Kunstgeschichte fällt.

Suiko-Periode.

Literatur: Kimura, Suiko yori Tempyō e, Tōkyō 1924; Warner, Japanese Sculpture of the Suiko Period, New Haven 1923; With, Buddhistische Plastik in Japan, Wien 1919, 2 Bde.; Hamada, Kokka H. 162.

Seit dem Anfange des 5. Jahrhunderts können wir von einer japanischen Geschichte sprechen, wenn sie auch immer noch wunderlich mit Sagen verbrämt und tendenziös zurechtgemacht ist. Das eigentümliche und zweifellos echt japanische Gebilde des Geschlechterstaates, von dessen Art uns etwa das Schottland des Mittelalters eine Vorstellung geben kann, steht in höchster Blüte, das Haupt des mächtigsten Geschlechtes in Yamato wird als Nachkomme der Sonnengöttin mit fast religiöser Ehrfurcht betrachtet, seine Macht reicht aber in dem unwegsamen, von natürlichen Hindernissen zerschnittenen Lande nicht viel weiter als seine Gegenwart. Der ganze Norden und fast der ganze Westen der Hauptinsel, wie große Teile von Kyūshū werden noch von den Ureinwohnern gehalten. Eine entscheidende Änderung in dem kulturellen Gefüge des jungen japanischen Staates bringt erst die engere Verbindung mit China, die aber nicht, wie auf dem Festlande, von politischen und wirtschaftlichen Mächten, sondern von den religiösen Kräften des Buddhismus geknüpft wurde. Japan konnte sich so ein höheres Maß von Selbständigkeit gegenüber der niederdrückenden Gewalt der chinesischen Kultur bewahren als die festländischen Nachbarn Chinas, weniger wegen seiner insularen Lage, als weil ihm das Chinesentum zunächst als Vermittler nichtchinesischen Kulturgutes nahetrat. Die Form des japanischen Staates hat sich sehr bald sinisiert, was bei der ungeheuren Überlegenheit der chinesischen Staatsform nicht eben wundernimmt, und die chinesische Vorstellungswelt ist ebenso rasch ein Teil

der japanischen Vorstellungswelt geworden — aber eben nur ein Teil; die japanischen Volksanschauungen haben sich daneben vollkommen behauptet. Der Gebildete schrieb Chinesisch und war auf seine Zitate aus den chinesischen Klassikern nicht minder stolz als der chinesische Konfuzianer. Aber die japanische Literatur der Japaner steht an Umfang und Wert ebenso hoch über ihrer chinesischen Literatur, wie die deutsche Literatur der Deutschen über ihrer lateinischen. Dieser Vergleich trifft in der Tat das richtige: die japanische Kultur ist mit chinesischem Geiste getränkt wie die europäische mit antikem, sie ist aber ebensowenig chinesisch wie diese antik.

Der Hauptvermittler zwischen der beherrschenden Macht des Kontinents und Japan war zunächst Korea, von dessen Staaten das kleine Mimana mehr oder weniger eine japanische Kolonie, Kudara meist befreundet, Shiragi meist feindlich war, während das weiter abgelegene mächtige Kokuri seltener in Berührung mit dem Inselreich kam. Eine etwas zweifelhafte Gestalt scheint der koreanische Gelehrte Wani zu sein, der nach japanischer Chronologie 285, in Wahrheit wohl, mit einer notwendigen Verbesserung um zwei sechzigjährige Zyklen, 405 aus Kudara nach Japan gekommen sein und hier die Kunst der Schrift eingeführt haben soll. Viel Erfolg kann er jedenfalls nicht gehabt haben, denn noch 574 war die höchste japanische Aristokratie der edlen Kunst so wenig mächtig wie möglich. Etwa 100 Jahre nach diesem angeblichen Apostel der Schrift (522) übersiedelte ein Chinese Ssŭ-ma Ta-têng (japanisch Shiba Tattō) aus dem Staate der Liang, also Mittel- oder Südchina, nach Japan und erhielt die Erlaubnis, in seinem Hause in Yamato die mitgebrachten buddhistischen Götter zu verehren. Mit ihm hielt der Buddhismus und die Kunst in Japan ihren Einzug, denn Tori, der erste große japanische Meister, ist sein Enkel. Die fremden Götter scheinen zunächst aber weder im Volke noch bei der Aristokratie Anhang gefunden zu haben. Auch als der König Seimei des erst vor kurzem buddhisierten Kudara 552 mit Gaben buddhistischer Schriften und einer Shâkya-Statue aus vergoldeter Bronze am japanischen Kaiserhofe zu missionieren beginnt, tritt der Staatsrat für die Ablehnung der verdächtigen Geschenke ein. Das Haupt des mächtigen Hauses der Soga aber ahnte die politischen Möglichkeiten, die aus der neuen Religion erwachsen konnten, und machte sich zu ihrem Sachwalter. In den nächsten Jahrzehnten führen die Soga einen erbitterten Kampf für den Buddhismus und gegen ihre mächtigsten Rivalen, die Mononobe, nicht ohne Unterstützung des Auslandes, das sie weiter mit Bildern und Schriften versorgt, obwohl 562 der Brückenkopf von Mimana verloren geht. 571 wird wieder ein Chinese Chi Ts'ung aus Wu (Su-chou) Träger chinesischer und buddhistischer Propaganda, und 577 werden die Geschenke Kudaras auch von Mönchen und Künstlern begleitet, für die man zunächst freilich keine sonderliche Verwendung gehabt haben wird. Denn den Sieg des Buddhismus bringt erst die Zerschmetterung der Mononobe im Jahre 587, der die Thronbesteigung des Kaisers Sujun folgt. Eine ziemlich zweifelhafte Überlieferung meldet noch aus demselben Jahre die Gründung zweier großer Tempel, des Sakatadera, den Shiba Tattōs Sohn Tasuna zum Heile des sterbenden Kaisers errichtet und mit einem kolossalen Yakushi (Bhaishajyaguru) eigener Arbeit aus Holz ausgestattet haben soll, und des Shitennōji (Tennōji) in der Nähe des heutigen Ōsaka, der angeblich den vier Lokapāla (Shitennō) den Dank für ihre Hilfe gegen die Mononobe abstattete. Wahrscheinlich erstand erst im nächsten Jahre mit dem Haustempel der Soga, dem Hōkōji in Yamato, der erste eigentliche Tempel in Japan. Für diesen und die anderen geplanten Bauten hatte wieder Kudara durch eine Lieferung von Baumeistern, Malern und Ziegelarbeitern die nötigen Kräfte gestellt. Aber noch immer fehlte dem Buddhismus die amtliche Anerkennung. Erst die Ermordung des den Soga unbequemen Kaisers Sujun schuf freie Bahn für die Religion, die Leben zu nehmen aufs strengste

verbietet. Die fromme Suiko bestieg gelassen den Thron, den die Ermordung ihres Bruders freigemacht hatte, ihr Neffe Umayado, mit seinem posthumen Namen Shōtoku Taishi, führt als Reichsverweser und Kronprinz die Regierung. Schon im folgenden Jahre (594) empfiehlt ein Erlaß die Errichtung von Tempeln und Buddhabildern, und die Tat folgt dem Worte auf dem Fuße. Der Tennōji wird an seiner jetzigen Stelle errichtet, mit dem Bau des Hōryūji in Yamato begonnen. Auch Shōtoku aber, sicherlich ein weiser und gerechter Herrscher, wie Japan nicht allzu viele besessen hat, verfolgte ganz andere als rein religiöse Ziele. Das eben von den Sui aus einem Trümmerhaufen zu einer politischen Einheit gestalteten China wird sein Vorbild: 604 wird der chinesische Kalender eingeführt, in demselben Jahre die berühmten 17 Artikel erlassen, deren zweiter die Verehrung des Triratna — Buddha, Gesetz und Gemeinde — anbefiehlt, die im übrigen aber den Willen zu einer starken Zentralgewalt im chinesischen Sinne offenbaren, 607 der folgenschwere Entschluß gefaßt, das politische Ideal ganz Ostasiens an Ort und Stelle aufzusuchen. Ono no Imoko, der Vorläufer einer langen Reihe solcher Studiengesandtschaften, kehrt nach kurzer Erkundungsfahrt schon 608 zurück, tritt aber noch in demselben Jahre mit vier geistlichen und vier weltlichen Beamten von neuem den gefahrvollen Weg nach China an, den einige seiner Begleiter erst 32 Jahre später zurückfinden — gerade zur rechten Zeit, um bei der „großen Reform“ des Jahres 645 entscheidend mitzuwirken, die dem ersten Nien-hao (japanische Aussprache Nengō) nach chinesischem Muster mit Recht den Namen gegeben hat. Erst jetzt wurde die Gewalt des Kaisers, wie er nun zu nennen ist, fest begründet. Shōtoku hat diesen Triumph seiner politischen Lebensarbeit nicht mehr erlebt; nach seinem Tode (621) erhoben die Soga ihr Haupt höher als je und wußten das Andenken des großen Regenten nicht besser zu ehren als durch die Ausrottung seiner Familie. Dem Buddhismus aber hat er noch bei seinen Lebzeiten den Sieg errungen. Drei Jahre nach seinem Tode dienten 1385 Mönche und Nonnen, 46 Tempel der neuen Lehre.

Abb. 83. Tempelhof des Hōryūji von innen. L. Kondō, in der Mitte Tor, r. Pagode. Um 607. Nach Japanese Temple Treasures.

Die beiden ältesten Tempel, der Tennōji und Hōkōji, haben uns keine alten Bauten bewahrt. Das Datum der zierlichen, dreistöckigen Pagoden des Hōrinji und Hōkiji in Yamato (Hirako, Bukkyō Geijutsu 289, Temple Treasures 15) wird heftig umstritten. Die Tempel selbst wurden 622 erbaut. Auch die unvergleichlich bedeutenderen Bauten des Hōryūji, der 587 wegen der letzten Krankheit des Kaisers Yōmei dem Heilgotte Yakushi gelobt wurde, nach seinem Tode längere Zeit liegen blieb und von Yōmeis Schwester Suiko spätestens 607 vollendet wurde, wollen einige japanische Historiker erst dem Anfange des 8. Jahrhunderts zuschreiben, ein Architekt sogar erst dem Ende des 17. Jahrhunderts (vgl. S. 46, wo die Sammlung von Aufsätzen über den Hōryūji, H. Ronsha, Tōkyō 1927 nachzutragen ist). Die Mehrzahl der japanischen Kunstkenner hat sich heute wohl für das frühere Datum entschieden. Haben sie recht, so sind uns in den Anlagen der ersten Periode, dem Innentore (Chūmon), der fünfstöckigen Pagode, der „Goldenen Halle“ (Kondō), s. Abb. 83, und dem Umgange des Tempelhofes (auf der Abbildung nicht sichtbar) die ältesten Holzbauten der Welt erhalten. Sie geben uns gleichzeitig eigentlich schon die endgültigen Formen der buddhistischen Holzarchitektur Japans, denn die späteren Tempelbauten

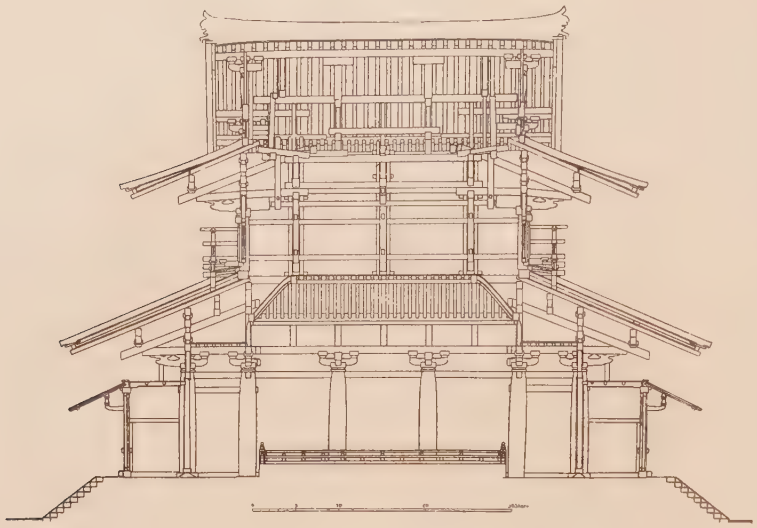


Abb. 84. Kondō des Hōryūji. Um 607. Schnitt. H. 25 m. Nach Japanese Temple Treasures.

unterscheiden sich wohl in der Verteilung der Gebäude und in den Einzelformen, aber nicht in den wesentlichen konstruktiven Elementen von diesen Schöpfungen koreanischer Baumeister, die ihre Vorbilder natürlich China verdanken. Das merkwürdige Phänomen der europäischen Baustile ist Japan vollkommen unbekannt. Auch am Hōryūji ist in erster Linie die Verteilung der Bauten für die frühe Anlage im Stile der Wei-Zeit bezeichnend. Nach Durchschreiten des Tores der äußeren Umwallung gelangt man an den inneren Tempelhof, einen bedachten Umgang von etwa 66 zu 44 m, der im Gegensatze zum Tennōji seine Breitseite dem Eintretenden zukehrt. Betritt man ihn durch das zweistöckige Innentor (Chūmon) von etwa 12 zu 8,5 m Grundfläche, so bildet die von Glockenturm und Bibliothek flankierte Vortragshalle (Kōdō, von 991) den Abschluß, während links vom Eintretenden die Pagode, rechts das Hauptkultgebäude, die „goldne Halle" (Kondō) aufragen. Diese Art der Anlage findet sich nur in der Suiko-Periode. Das Kondō, ein zweistöckiger Holzpavillon von 25 m Höhe und 10,5 zu 14 m Grundfläche, wird über einem steinernen Unterbau von 26 Holzsäulen mit auffallend starker Entasis getragen, die Füllungen der Außenwand bilden einfache Lattengerüste mit Lehmbewurf. Um die Wände und die Gemälde, die sie im Innern tragen (s. S. 46), vor Schlagregen zu schützen, hat man in etwas späterer Zeit den überdachten Umgang zu ebener Erde hinzugefügt, der das Profil des Gebäudes ziemlich ungünstig verändert (Abb. 84 Hōryūji Taikyō 53).

Die aufgeschüttete Altarplattform des Inneren trägt die Hauptkultfiguren, die zum Teil seit der Erbauung des Tempels ihren Platz nicht gewechselt haben, in anschaulichem Gegensatze zu China, dessen alte Tempel fast spurlos verschwunden sind und dessen religiöse Plastik wir uns an den Straßen und in der Erde zusammensuchen müssen, wenn wir uns nicht mit der lieblosen Massenarbeit der Höhlentempel begnügen wollen. Und während in China die einzige wirkliche Künstlerpersönlichkeit, die uns begegnet, für uns ein Name bleibt, beginnt die Geschichte der japanischen Plastik mit einem individuellen Künstler und seinen Werken.

Die zentrale Stelle auf dem Altar des Kondō nimmt heute eine Bronzegruppe des Shākya mit zwei begleitenden Bodhisattva ein, die nach der Inschrift auf dem Heiligenschein von der Mutter des Shōtoku nach seinem Tode (621) gelobt und 623 von Shiba Kuratsukuribe no Obito Tori gefertigt wurde (Tafel 7, Maître in Etudes Asiatiques 1925, S. 402ff.; Hirako, Bukkyō Geijutsu S. 328, 544ff.; Kokka H. 169; Hōryūji Taikyō 49). Dieser Tori ist aus der gleichzeitigen Geschichte als der größte Plastiker seiner Zeit wohl bekannt. Es ist der Enkel des Shiba Tattō, der Sohn des Shiba Tasuna, also chinesischer Herkunft und zum mindesten Viertelchinese. 606 wird er in einem kaiserlichen Erlasse wegen eines kolossalen Bronzeshākya mit Begleitern im Hōkōji belobt und belohnt. Die Hauptstatue ist im Ankyoin, dem traurigen Reste des Tempels, erhalten, aber durch Brände und schlechte Ausbesserungen so entstellt, daß sie von dem Werke des Meisters keine Vorstellung mehr geben kann. Aus dem folgenden Jahre 607 stammt die Trinität des Heilgottes Yakushi (Bhaishajyaguru), für den der Hōryūji 587 gelobt und bis 607 erbaut wurde, der aber nach dem Tode des Shōtoku dem Shākya die Stelle des Hauptkultbildes abtreten mußte und an seine linke Seite rückte (Hōryūji Taikyō 48). Die Inschrift des Heiligenscheines berichtet von der Geschichte der Statue und damit des Hōryūji, nennt aber den Namen des Meisters nicht. Daß er nur Tori sein kann, beweist der flüchtigste Vergleich mit der ganz ähnlichen Shākya-Gruppe. Eine Trinität des Amitābha (Amida) von der Hand desselben Künstlers wurde 1097 oder 1098 gestohlen und 1231 durch eine Nachahmung ersetzt, die nur ganz allgemein an dem Stile der Suiko-Zeit festhält. Daß

schon zu Anfang des 7. Jahrhunderts der Dhyāni-Buddha des Shākya auch in Japan seinen Einzug gehalten hat, überrascht etwas. Unter den zahlreichen Kleinbronzen des Hōryūji, von denen 48 in die kaiserliche Sammlung, nicht wenige in die Hände von Privaten übergegangen sind (Kondōbutsu Shashinshū, Tōkyō 1912) stehen viele dem Tori sehr nahe, manche reichen aber schon in die Zeit des japanischen Sui- und T'ang-Stils hinein. Andererseits trägt z. B. eine sitzende Kwannon (chinesisch Kuan-yin, Avalokiteshvara), nach anderen Maitreya, in der Haltung sinnender Trauer (Nyoirin-Kwannon), die wir schon von Yün-kang her kennen, ein Datum, das zweifellos mit 606 gleichgesetzt werden muß (Hōryūji Taikyō 58). Sie wäre damit die älteste unversehrt erhaltene Skulptur Japans. Dieser Ruhm wird ihr freilich von einer kleinen stehenden Kwannon streitig gemacht, deren unvollständiges Datum von vielen auf das Jahr 591 gedeutet wird (Hirako, Kokka H. 162; Bukkyō Geijutsu 342ff.; With S. 46). Die genauen, 13 Jahre vor der Einführung des chinesischen Kalenders unmöglichen Datumangaben zwingen aber zu einer Verjüngung um einen Zyklus von 60 Jahren. Eine Shakatrinität, deren einer Bodhisattva verlorengegangen ist, trägt das Datum 628 (Hōryūji Taikyō 41).

Nach den Formen des Antlitzes scheint auch die herrliche hölzerne Kwannon der Traumhalle des Hōryūji (Abb. 85, Hōryūji Taikyō 51), die der Tempelüberlieferung als Werk des Shōtoku selbst gilt, mindestens der Art des Tori zu folgen. Einer anderen Richtung gehören die Shitennō (vier Lokapāla) aus Holz an, die an den vier Ecken des Altars im Kondō Wache halten und schon als die ältesten Darstellungen dieser Wächter der buddhistischen Welt merkwürdig wären (Hōryūji Taikyō 38). Zwei der Figuren tragen auf den Heiligenscheinen Inschriften, die vier Namen geben, aber der Interpretation fast unüberwindliche Schwierigkeiten machen (Kokka H. 386, 388). Die an erster Stelle stehenden Yamaguchi Ōguchi no Ataë und Yakushi Tokuhō werden aber um so mehr als die Künstler zu betrachten sein, als der erste nach chronikalischen Nachrichten 650 für den Kaiser ein Relief (?) mit den 1000 Buddha fertigt. Beide Meister müssen sich nach ihrem Namen und nach den Angaben über ihre Familie chinesischer Herkunft berühmt haben. Ob die entzückenden kleinen Holzfiguren von Phönixen und musizierenden Engeln an den Baldachinen über dem Amitābha und dem Shākya des Kondō (Abb. 87, Hōryūji Taikyō 44, 45; Hirako, Bukkyō Geijutsu 431 ff.) von Toris Hand herrühren, wie die Tempelüberlieferung will, ist mehr als zweifelhaft. Sicher namenlos bleibt die wunderbare Nyoirin-Kwannon (Maitreya ?) des Chūgūji, eines zum Hōryūji gehörigen Nonnenklosters (Abb. 86, Bukkyō Bijutsu Kenkyū III), die erhabenste und lieblichste Gestalt, mit der uns die buddhistische Plastik Ostasiens beglückt hat.

Abb. 85. Kwannon, Holz. H. 2 m. Anfang 7. Jahrh. Hōryūji, Yumedono. Nach Hōryūji Taikyō.

Alle diese Werke gehören im Grunde genommen nur geographisch nach Japan. Koreaner und Chinesen oder naturalisierte Nachkommen von Koreanern und Chinesen, wie Tori, Ōguchi und Tokuhō, werden ihre Meister sein, wenn sie auch die Hilfe japanischer Handlanger genossen haben mögen. Die Versuchung liegt nahe, in den plumperen und schlechter gegossenen unter den Kleinbronzen des Hōryūji die ersten japanischen Schülerarbeiten abzusondern. Vielleicht wird eine sorgfältige Vergleichung mit den besonders zahlreichen Bronzebuddha der koreanischen Sammlungen in der Tat einst eine solche Scheidung ermöglichen — vorläufig kommen wir über

Abb. 86. Maitreya?, Holz. H. 156 cm. Um 650. Chūgūji, Yamato. Nach Bukkyō Bijutsu Shiryō.

gefühlsmäßiges Raten nicht hinaus. In jedem Falle bedeutet das japanische Element in der Suiko-Plastik so gut wie nichts gegenüber dem chinesischen und dem koreanischen, das im Grunde genommen auch vollkommen chinesisch ist. Trotzdem gibt sie uns etwas ganz Neues, denn nicht Nord-China, dessen Plastik wir am besten kennen und daher leicht überschätzen, sondern Mittel- und Süd-China, von dessen Kunst wir bisher fast nichts wissen, scheinen Korea und damit Japan die ersten plastischen Vorbilder geliefert zu haben. Die Fäden, die in dieser Zeit Japan mit China verbinden, laufen ausschließlich nach Mittel-China, dem Gebiet der Yangtse-Mündung, dem Reiche der chinesischen Kaiser. Kudara, Japans religiöser und künstlerischer Führer, ist zwar von einem nichtchinesischen Priester Mārananda wahrscheinlich vom chinesischen Norden aus zuerst missioniert worden, hatte sich aber 541, also kurz vor dem Beginne der buddhistischen Propaganda in Japan, seine Künstler nicht von den Wei im Norden, sondern von den Liang in Mittel-China verschrieben, deren Kaiser Wu Ti wir als den fanatischsten Buddhisten kennen gelernt haben. In der Tat unterscheidet sich die koreanische wie die stilistisch etwa 50 bis 70 Jahre nachhinkende japanische Plastik sehr wesentlich von der jüngeren Wei-Skulptur, wie sie etwa Lung-mên überliefert, wenn sie auch im allgemeinen derselben Stilstufe angehört. Mit der Verschiedenheit des Materials — in China fast ausschließlich Stein, in Japan ausschließlich Holz und Bronze — sind diese Abweichungen allein nicht zu erklären. Sie äußern sich schon in der Vorliebe für die plastisch geschlossene Form der sog. Nyoirin-Kwannon (Abb. 86), die wir in Yün-kang häufiger, in der jüngeren Wei-Zeit nur sehr selten finden, und in so auffallenden Gestalten wie den hieratischen Lokapāla des Hōryūji, zu denen die fast hundert Jahre jüngeren Gegenbilder in Nordchina mit ihrer aufgeregten Pose den schärfsten Gegensatz bilden. Vor allem aber zeigen sie sich in der Behandlung des Gewandes, das hier wie dort nur ausdrucksvolles Ornament ohne stoffliches Wesen ist, in Japan und Korea aber bei aller Strenge in einem reichen rhythmischen Leben blüht, in der Wei-Plastik zu reiner Reißbrettgeometrie erstarrt ist. Indessen spricht hier vielleicht ein Gegensatz mit, der weniger in dem Stile, als in der Gattung der Kunstwerke begründet ist. In den japanischen Skulpturen lebt bei aller Schwerfälligkeit der Verhältnisse der Geist individuellen Künstlertums, während in der buddhistischen Plastik

Chinas, soweit wir sie kennen, jeder Meißelschlag die Lieblosigkeit des Massenbetriebes preisgibt. Wir haben natürlich nicht den geringsten Grund zu der Annahme, daß China sich gerade seiner ersten Meister zugunsten der barbarischen Insel entäußert habe oder daß die chinesischen Buddhabildner beim Betreten des japanischen Bodens zu großen Künstlern geworden seien. Die ungebrochene japanische Überlieferung und die Machtstellung des Buddhismus im ganzen Verlaufe der japanischen Geschichte hat uns hier aber Meisterbilder vererbt, — die Reihe von Katastrophen, die wir chinesische Geschichte nennen, hat im Norden so gut wie alle Kultbilder, im Süden, dem Sitze der künstlerischen Kultur Chinas, fast die ganze buddhistische Skulptur vernichtet. Wahrscheinlich war wenigstens die mittelchinesische Plastik der Wei-Zeit der japanischen Tochterkunst weit überlegen. Nach 1400 Jahren chinesischer Vernichtungsarbeit müssen wir uns aber nach Japan wenden, wenn wir wenigstens ahnen wollen, was diese versunkene Herrlichkeit einst war.

Abb. 87. Phönix, Holz, bemalt. G. L. 35 cm. Um 620. Baldachin des Kondō, Hōryūji. Nach Hōryūji Taikyō.

Die Malerei ist in der Suiko-Zeit selbst in den Händen koreanischer und chinesischer Meister kaum über eine bescheidene Tätigkeit im Dienste der Tempelarchitektur und des Gerätes hinaus gekommen. Die Wandgemälde des Hōryûji — wenn sie dieser Zeit angehören — bilden die einzige, allerdings außerordentliche Ausnahme; wir haben sie als die großartigsten Werke der T'ang-Malerei an anderer Stelle (S. 46) behandelt. Im Jahre 604 werden bei der versuchten Neuordnung des Staates auch die Maler zünftig organisiert, aber von einer wirklichen Bildmalerei ist erst im Jahre 626 die Rede, wo der eben verstorbene Soga Umako den Shōtoku verehrend dargestellt wird, und 644 hören wir von einem Lotusbilde für den Hōkōji, einem religiösen Symbole natürlich, nicht etwa einem Blumenstück im Sinne der Sung. Ein Bildnis des Shōtoku, das der 597 aus Kudara gesandte angebliche Prinz Asa gemalt haben soll, erscheint erst in einer sehr späten Quelle und gehört wahrscheinlich der Legende an. Immerhin wird wenigstens die technische Grundlage für eine Malerei in dieser Zeit gelegt, in erster Linie durch den Priester Donchō, der 610 aus Kokuri nach Japan kam und von späterer Legende zu einem großen Maler, sogar zum Schöpfer der Wandmalereien des Kondō gemacht worden ist, in Wahrheit aber nur die Künste der Farben- und Papierbereitung nach Japan verpflanzte. Wie in China scheint aber auch hier die Bildstickerei und -wirkerei der Bildmalerei voraufgegangen zu sein.

Der Chūgūji bewahrt noch heute Fragmente eines ursprünglich aus zwei Teilen von etwa 5 m Länge bestehenden gestickten Behanges mit der Darstellung des Amida-Paradieses, ein Werk der Damen des Hofes zum Gedächtnis des Shōtoku, der 621 in diese Welt himmlischer Freuden eingegangen war. Unter den vier Malern, die mit dem Respekte des Japaners für die Persönlichkeit in der Weihinschrift sogar dieser Arbeit aristokratischer Dilettanten als die Schöpfer der Vorzeichnung genannt werden, finden sich drei sichere Koreaner und Chinesen,

nur ein Kurabe no Hada Kuma kann vielleicht als der erste in der Geschichte erwähnte japanische Maler gelten (Abbildungen Bukkyō Bijutsu Shiryō II, vgl. Kokka H. 83). Der westliche Baldachin des Kondō trägt neben schwungvollen Ornamenten stark griechischen Charakters schwebende Engel im ausgesprochenen Stile der Zeit, die aber nur als architektonischer Zierat wirken und wirken sollen. Dagegen erheben sich die Malereien des berühmten sog. Tamamushi-Schreines im Kondō zu echter Bildmäßigkeit (Hōryūji Taikyō H. 11—16, Hirako, Kokka 182). Der etwa 2 m hohe hölzerne Altar gibt ein getreues, nur reichlich hochgezogenes Bild eines zweistöckigen Tempelbaues in der Art des Kondō, hat daher auch für die Geschichte der Architektur große Bedeutung. Nach der sicherlich unbegründeten Tempelüberlieferung diente er der Suiko als Hausaltar; daß er der ersten Periode des Hōryūji angehört, steht fest. Der obere Teil, das eigentliche Sanktuar, in dem die heute verschwundene Buddhagruppe stand, trägt auf den Türen der drei offenen Seiten Bodhisattva und Schutzgottheiten, auf der festen Rückwand eine Reliquiar in Pagodenform, auf dem Unterbau sind, neben der Anbetung der Shari (Reliquien von Buddhas Körper) und dem buddhistischen Weltbilde, Jātaka — Erzählungen aus den Präexistenzen des Buddha — dargestellt. Die zarte Anmut der trotz ihrer Gebundenheit merkwürdig lebendigen, zum Teil sehr bewegten Figuren hat etwas Indisches, die ornamentalen, aber sehr eindrucksvollen Landschaften der Jātaka bilden ein Zwischenglied zwischen der symbolischen Landschaft des Ku K'ai-chih (s. S. 26) und der heroischen Landschaft der T'ang. Überraschen muß vor allem die Ausführung der mit größter Freiheit des Pinsels hingestrichenen Bilder: sie sind auf Schwarzlackgrund in Bleifarben (Mitsudasō) mit Öl als Bindemittel gemalt, also wohl die ältesten Denkmäler dieser Technik, die im Osten wieder vollkommen verschwindet und im Westen erst 800 Jahre später zum Siege kommt. Die aus Bronze gestanzten buddhistischen Reliefs an den inneren Wandungen, die nur zum Teile erhalten sind, stechen in ihren auffallend plumpen Formen von der zierlichen Malerei sehr ungünstig ab, sind aber wie die gleichartigen Platten von einem ähnlichen, heute zerstörten Schreine des Hōryūji, die in den Besitz der Berliner Museen übergegangen sind, als die ersten Belege einer Reliefplastik trotz ihrer lieblosen Ausführung von Interesse. Die rein ornamentalen Beschläge des Tamamushi-Schreines aus durchbrochener und gravierter Goldbronze, die mit den schillernden Flügeldecken eines Laufkäfers (Tamamushi) unterlegt waren und dem Schreine den modernen Namen gegeben haben, gehören dagegen schon zu den formenschönsten und technisch vollendetsten Werken der japanischen Metallkunst. Verwandt ist das sog. Banner des Hōryūji, das jetzt dem Kaiser gehört, eine Platte aber an die Berliner Museen abgegeben hat (Hōryūji Taikyō 14, 57), ein kunstvolles, über 6 m hohes Gehänge aus durchbrochenen, gravierten und vergoldeten Bronzeplatten mit Ranken, fliegenden und musizierenden Engeln. Auch die Kwannon der Traumhalle gibt mit ihrer durchbrochenen Bronzekrone und dem wundervollen Relief der hölzernen Aureole, die Tennōgruppe des Kondō mit ihrem zarten Bronzeschmuck den anschaulichen Beweis für die hohe Vollendung, die schon in dieser Zeit die Zierkunst auf japanischem Boden, wenn auch schwerlich die japanische Zierkunst, erreicht hat.

Hakuhō- und Nara-Zeit.

Literatur: Sondernummer (V) von Bukkyō Bijutsu.

Die große Reform des Jahres 645 zieht die Folgerungen aus einem halben Jahrhundert chinesischer Schulung: der alte Geschlechterstaat wird endgültig beseitigt, der Staat politisch, rechtlich und wirtschaftlich nach dem Vorbilde der T'ang umgestaltet, die damals auf der Höhe ihrer Macht standen. Spätere Gesetzgebungen bauen diese Reform nur noch weiter aus. Korea, das bisher den Mittler spielte, tritt ganz in den Hintergrund; dafür geht Gesandtschaft auf Gesandtschaft nach China, und der nicht registrierte Verkehr Privater wird nicht weniger lebhaft gewesen sein. Vor allem strömen buddhistische Priester in hellen Haufen in das Land, das dem Buddhismus mit einer Schnelligkeit und Begeisterung verfiel, wie keines der ostasiatischen Völker, wenn auch mönchischer Übermut und Frevel gelegentlich Rückschläge brachte. Das Kaiserhaus ging mit dem besten Beispiele voran; 685 wird der Buddhismus Staatsreligion, die Verehrung des Buddha staatsbürgerliche Pflicht, und der Kaiser Shōmu tritt 749 selbst in den geistlichen Stand, als erster einer langen Reihe von Kaisern, für die später die Weltmüdigkeit eine nicht ganz freiwillige Übung wird. Mit der einheimischen Religion des Shintō fand sich der fremde Glaube bewundernswert ab, indem er die Kami für Verkörperungen buddhistischer Gottheiten erklärte und anstandslos in seinen Kult einbezog. Erst die Theorien der neuesten Zeit

Tori Busshi. Shakya-Trinität. Bronze. H. der Mittelfigur 63 cm.
Hōryūji, Yamato, 623.
Nach Hōryūji Kondō.

haben dieser gemütlichen Vermischung der beiden beinahe gegensätzlichen Religionen (Ryōbu Shintō) ein künstliches Ende gemacht. So schwand bald jeder Widerstand gegen den anfänglich wütend bekämpften indischen Kult, und alle Kräfte wurden für die Errichtung und Ausstattung der buddhistischen Heiligtümer angespannt. Die Entdeckung reichen Kupfervorkommens in dem bisher sehr metallarmen Lande, die man für wichtig genug hielt, um einen Wechsel der Periode und die Einführung eines neuen Nengō Wadō („japanisches Kupfer", 708) nötig zu machen, lieferte das Hauptmaterial für die Götterbilder, das man bisher einführen mußte, im eigenen Lande und in jeder Menge. Einen noch stärkeren Impuls erhielt der Tempelbau großen Stils, als in Nara 710 zum ersten Male eine wirkliche Residenzstadt nach dem Muster von Ch'ang-an erbaut und damit von der alten Übung abgegangen wurde, beim Tode eines Kaisers die Residenz nach einem anderen Orte zu verlegen, um der Verunreinigung durch den Toten zu entgehen. Die Nara-Zeit gilt mit Recht als das goldene Zeitalter des Buddhismus und der buddhistischen Kunst. Sie nahm ein Ende, als 784 übermütige und herrschsüchtige Möncherei den Kaiser Kwammu zwang, die Hauptstadt aus dem Machtbereiche der großen Tempel nach Nagaoka in Yamashiro und 10 Jahre später nach dem heutigen Kyōto zu übertragen, wo sie bis zum Jahre 1868 verblieb. Überflüssig zu sagen, daß diese Flucht den machtgierigen Klerus von Nara nur um den nicht minder machtgierigen Klerus der neuen Hauptstadt vermehrte.

Von der eruptiven künstlerischen Tätigkeit im Dienste des Buddhismus können die Gründungsjahre der großen Tempel in Yamato eine gewisse Vorstellung geben. 681 wurde der Yakushiji und der Taëmadera erbaut, 708 folgt der Kōfukuji, eine Stiftung der mit dem Buddhismus endlich versöhnten Nakatomi, der späteren Fujiwara, 716 der Gwankōji, 718 der Neubau des Yakushiji an seiner jetzigen Stelle, 724 der Daianji, die Kopie eines chinesischen Tempels, 727 der Hasedera, 733 der Konshōji, das heutige Hokkedō des Tōdaiji, 747 der Tōdaiji und Shinyakushiji, 759 der Tōshōdaiji, eine Schöpfung des chinesischen Chinesen Ganjin (Kanshin) in rein chinesischem Stile, 765 der Saidaiji, 780 der Akishinodera, um nur die wichtigsten zu nennen. 737—741 ordnen außerdem kaiserliche Erlasse die Erbauung je eines zentralen Mönch- und Nonnenklosters in jeder Provinz an (Kokubunji). Einige der genannten Tempel, wie der Tōdaiji und Kōfukuji, dehnen sich noch heute über Gebiete aus, auf denen stattliche Dörfer Platz hätten, nicht wenige sind verschwunden oder zu völliger Bedeutungslosigkeit herabgesunken, alle sind sie nur noch Schatten ihrer einstigen Größe. Den Wirren des Mittelalters, in denen die rüstigen Mönche von Nara eine sehr tätige Rolle spielten, haben nur sehr wenige der zahllosen Tempelbauten widerstanden, auch von den Kultbildern und -statuen sind nicht allzu viele und anscheinend nicht immer die bedeutendsten auf uns gekommen. Nur selten gelingt es, ein uns überliefertes Werk unter den Schätzen aufzufinden, von denen die alten Tempelinventare berichten.

Immerhin können uns wenigstens von der Plastik der Hakuhō- und Tempyō-Periode, wie sie nach den beiden längsten Nengō (672—685 und 729—766) auch genannt wird, zahlreiche und in jedem Sinne großartige Werke eine Vorstellung geben. Von den Meistern dieser Werke schweigt freilich die gleichzeitige geschichtliche und Urkundenliteratur so gut wie ganz, wahrscheinlich weil die großen Priester, die dem heiligen Werke vorstanden, ihre Namen verdunkelten. Von den Götterbildern zweier Brüder, Keimone und Keishūkun, werden in der ersten Hälfte des 8. Jahrhunderts Wunderdinge, im eigentlichsten Sinne des Wortes, erzählt, die einige Skepsis erregen. Nach dem Namen zu schließen waren sie Chinesen oder Nachkommen von Chinesen. Wir würden aber wahrscheinlich irren, wenn wir den Ausländern noch in dieser Zeit eine so beherrschende Stellung zugeständen, wie im Anfange des 7. Jahrhunderts. Neben den Chinesen und Koreanern treten jetzt auch Meister mit echt japanischen Namen auf, und neuere Ent-

Abb. 88. Amitābha-Trinität, Bronze. H. der Mittelfigur 47 cm. Um 670. Nach Hōryūji Taikyō.

deckungen haben gelehrt, daß die Tempelüberlieferung selbst sichere Werke japanischer Landsleute nicht selten chinesischen Künstlern zuschreibt.

Die Zahl der äußerlich gesicherten Skulpturen dieser Zeit ist sehr gering. Ein Bronze-Heiligenschein im Hōryūji mit den sieben Buddha der Vergangenheit (Zōzō Meiki 7; Hirakō, Bukkyō Geijutsu S. 329f.) ist 654, der kleine Bronze-Amida im Kwanshinji bei Ōsaka (Zōzō 8, Bukkyō Bijutsu H. 1) 658, ein Bronze-Maitreya (Miroku) im Nonakadera bei Ōsaka (Kokuhō Zenshū 61, Zōzō 9) 666, eine Bronze-Kwannon des Wanibuchidera, Izumo, Zōzō 11, Kokuhō 41) 692 datiert. Die drei stilistisch etwas zurückgebliebenen Kleinbronzen bringen uns aber kaum weiter. Das wahrscheinlich 686 zu datierende gestanzte Bronzerelief im Hasedera mit der wunderbaren Unterhaltung des Buddha und seines Vorgängers Prabutaratna, eine Verherrlichung des Saddharmapundarika-Sutra (Abb. Kokka H. 123) ist für die Zeitbestimmung ähnlicher Arbeiten im Hōryūji (Hōryūji Taikyō 21, 22) und anderen Tempeln von Bedeutung. Eine vage Datierung trägt endlich nach der Indra aus den zwölf tönernen Schutzgottheiten des Yakushiji im Shinyakushiji (Nanto Shichidaiji Taikyō, Shinyakushiji H. 2—5), der „Tempyō" bezeichnet ist. In das Jahr 711 fallen nach einer wenige Jahre jüngeren chronikalischen Nachricht die Tonfiguren in der Pagode des Hōryūji (Hōryūji Taikyō 2, 3, 9, 16, 18, 23), das früheste Beispiel für eine Kunst malerischer Plastik, von der uns die chinesischen Schriftquellen oft genug erzählen. Mit zahlreichen größeren und kleineren Figuren, Felsen, Treppen usw. wird hier ein panoramaartiges Bild von dem Nirwana des Buddha, der Anbetung der Reliquien, dem Paradiese des Miroku (Maitreya) und Vimalakirtis (Yuimas) Gespräch mit dem Bodhisattva Manjushri (Monju) gegeben. Die Figuren aus Hacklehm sind über einem Holzkerne mit Hilfe von tönernen Modeln im groben modelliert und auf Kreidegrund bemalt. Viele sind heute zerstört oder verschwunden (eine Figur und Gesichtsmodel in den Berliner Museen) und durch mehr oder weniger erbärmliche Nachbildungen ersetzt. Die alten, zum Teil merkwürdig realistischen Figuren — z. B. die Lohan der Nirwanaszene — geben gerade wegen ihrer Mannigfaltigkeit sichere Anhaltspunkte für die Datierung der Nara-Skulpturen. Vollständig erhalten und gerade durch seine Vollständigkeit gesichert ist die große Altargruppe des Konshōji, des heutigen Hokkedō,

Abb. 89. Yakushi-Trinität, Bronze. Höhe der mittleren Statue 4,5 m. 717? Kondō des Yakushiji. Nach Yakushiji Taikyō.

Abb. 90. Subhuti, Lackskulptur, Höhe 1,50 m. Um 750. Kōfukuji. Nach Japanese Temple Treasures.

der 733 zur Aufnahme des Altars errichtet wurde, die Figuren also zeitlich ziemlich genau bestimmt. Die Mitte der gewaltigen Gruppe (beste Abbildungen Bukkyō Bijutsu Shiryō II und III) nimmt das Hauptkultbild, eine 3,5 m hohe vielarmige Kwannon ein, die von zwei nicht sicher bestimmten anbetenden Figuren menschlicher Größe, vielleicht Brahma und Indra, flankiert wird. Vor dem Postamente des Honzon halten beiderseits 3 m hohe bärtige Schutzgottheiten (Niō) Wache, während rechts und links 4 m hohe Bodhisattva beten. Die vier Ecken des Altars beschützen wie üblich die vier Tennō (Lokapāla) von reichlich 3 m Höhe, Kichijōten (Shri) und Benzaiten (Sarasvati) in menschlicher Größe halten sich auf besonderer Basis im Hintergrunde rechts und links von der Hauptfigur. Hinter der Wand, die den Grund des Altars bildet, schwingt in einem besonderen Schreine, der fast nie geöffnet wird, Shukongōjin (Vajrapani) in furchtbarer Gestalt, aber von nicht mehr als menschlicher Größe, seinen Donnerkeil. Bis auf ihn und die beiden kleinen Figuren neben der Hauptgottheit, die aus Ton bestehen, sind alle Skulpturen in jenem Material ausgeführt, das wir schon im 4. Jahrhundert unter dem Namen Chia-chu kennengelernt haben (S. 25) und das in Japan um 665 erscheint. Hier sehen wir es gleich in Werken größten Ausmaßes und vollendeter Technik zum ersten Male lebendig. Chia-chu, mit einem modernen japanischen Ausdrucke Kanshitsu, bleibt neben dem Tone und vor der Bronze das Lieblingsmaterial der Bildner der Nara-Periode, während das Holz ganz zurücktritt. Erst später wird es seiner übergroßen Kosten wegen wieder von dem Holze verdrängt. Aus demselben Stoffe in verfeinerter Technik besteht auch der 3 m hohe Vairochana (Roshana) des Tōshōdaiji (Nanto Shichidaiji Taikyō, Tōshōdaiji 1, 2; vgl. Sekino, Kokka 168), der als Werk eines Chinesen galt, durch eine in neuester Zeit aufgefundene Inschrift aber als Arbeit eines Nuribe no Miyatsuko Otomaro, also höchstwahrscheinlich eines Japaners, nachgewiesen ist (Kümmel, Ostasiatische Zeitschrift XIII, 57f.). Als das Kultbild und damit der Gegenstand des Tempels kann er weder älter sein als der Tempel selbst, der 759 gestiftet wurde, noch wesentlich jünger, da ein in derselben Inschrift genannter Beamter 731 urkundlich erscheint. Zu den gesicherten Skulpturen der Tempyō-Zeit gehören endlich noch die Holz- und Kanshitsu-Masken für die Gigaku genannten Tempeltänze, die wahrscheinlich der indische Priester Bodhisena 736 in Japan einführte. Das Shōsōin besitzt nicht weniger als 164 solcher Masken, die bei den Festlichkeiten zur Weihe des großen Buddha 752 benutzt wurden, und von denen mehrere mit Künstlernamen bezeichnet sind. Weitere befinden sich im Tōdaiji, Hōryūji und anderen Tempeln.

Damit sind die sicheren Skulpturen der Hakuhō- und Tempyō-Periode wahrscheinlich erschöpft. Der berühmte Schrein der Tachibana Fujin im Kondō des Hōryūji (Hōryūji Taikyō 17—19, Abb. 88) würde ebenfalls genau bestimmt sein, wenn er wirklich eine Weihgabe zum Tode dieser vornehmen Frau (733) wäre. Die sehr späte Tempelüberlieferung verdient aber um so weniger Vertrauen als die kleine Amida-Gruppe aus Bronze, die der Schrein birgt, vielleicht das delikateste Werk der japanischen Kleinplastik, ebenso wie die Malereien der Außenseite offenbar in die ersten Jahre der Hakuhō-Zeit, also etwa in das Jahr 670 weisen. Derselben Zeit mag die beinahe überzierliche Kwannon des Kakurinji angehören (Temple Treasures 214), der die hölzerne sog. Yumechigai

Kwannon des Edono im Hōryūji nahe verwandt ist (Hōryūji Taikyō 8). Bei den beiden großen Yakushi-Trinitäten in der Vortragshalle (Nanto Shichidaiji Taikyō, Yakushiji 5, 6) und dem Kondō des Yakushiji kann der Streit nur um die Frage gehen, welche dem ersten Bau von 681 und dem zweiten Bau von 717 angehört, da die geschichtlichen Nachrichten nur von einer 680 gelobten und 697 geweihten Gruppe wissen. Sehr große Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß die Trinität des Kondō (Nanto Shichidaiji Taikyō, Yakushiji 1, 2, Abb. 89), wohl das erhabenste Werk der ganzen ostasiatischen Plastik, die jüngere ist und für den Neubau gegossen wurde. Von dem erschütternden Eindrucke dieses in jedem Betracht riesigen Werkes gibt kein Abbild eine Vorstellung, da es unmöglich ist, in dem engen Raume den nötigen Abstand zu gewinnen und die Lichter der glänzend schwarzen Bronze auf der photographischen Platte sich unruhig überstrahlen. Erst das Studium der Einzelformen lehrt auch in den Aufnahmen die unbeschreibliche Herrlichkeit dieser Wunderbilder erkennen. Dasselbe gilt für die dieser Nachbarschaft würdige Bronzekwannon im Tōindō desselben Tempels, die eine sich widersprechende, also wertlose Tradition zu einer Weihgabe der Gemahlin des Kaisers Kōtoku von 654 oder zu einem Geschenk aus Kudara von etwa 720 macht. Sie scheint der großen Trinität zeitlich voranzugehen, aber schwerlich um drei Viertel Jahrhundert (Yakushiji 7). Beide zeigen auffallend indische Züge; sie sehen aus wie eine indische Plastik, die ein Wunder durch die Hand eines Künstlers hätte hervorbringen lassen. Die ältesten Skulpturen des Kōfukuji, zwei Kanshitsu-Gruppen von Schülern des Buddha und Schutzgottheiten (Abb. 90, Kokuhō Zenshū 102, 202, Kokka 261, 195) gelten sogar als Arbeiten eines naturalisierten Inders, aber gerade sie sind durch den Vergleich mit den gleichzeitigen Kanshitsu-Masken leicht als rein japanisch nachzuweisen. Von den Tempyō-Skulpturen kann neben den

Abb. 91. Kwannon, Lackskulptur. Ganze Höhe 3 m. Um 750. Shōrinji. Nach Bukkyō Bijutsu Shiryō.

Abb. 92. Oberkörper der Kwannon Abb. 91. Nach Bukkyō Bijutsu Shiryō.

Abb. 93. Kopf des Jikokuten Abb. 94. Nach Bukkyō Bijutsu Shiryō.

Bronzen des Yakushiji nur die hohe Frau genannt werden, die ein wunderlicher Zufall bei der modernen „Reinigung" des Shintō aus dem Shintō-Tempel, den sie heiligte, in den halbtoten Shōrinji geführt hat, wohl die schönste aller Kanshitsu-Gottheiten der reifen Tempyō-Zeit (Bukkyō Bijutsu Shiryō I, Abb. 91, 92). Einer anderen Göttlichkeit geben die grandiosen Tennō des Kaidanin im Tōdaiji die vollendetste Form (Bukkyō Bijutsu Shiryō III, Abb. 93, 94). Wir wissen von ihnen nichts, als daß sie ursprünglich nicht dem Kaidanin angehörten, können sie also nur aus stilistischen Gründen und durch den Vergleich mit den Wächtern des Shinyakushiji der Tempyō-Zeit zuschreiben. Auch die schönen indischen Gottheiten des Akishinodera (Indra, Brahma und eine Apsaras, Kokkuhō 162, Histoire de l'art du Japon, Tafel XXV) werden wir mit einiger Wahrscheinlichkeit noch in das Ende dieser Periode setzen können — genauer gesagt ihre Köpfe aus Kanshitsu, denn die früh zertrümmerten Körper sind um 1289, übrigens vorzüglich, aus Holz ergänzt worden. Stattliche Fragmente der ursprünglichen Körper besitzen das Berliner und Kölner Museum. Etwas größere Sicherheit geben uns die Bildnisse verdienter Priester, die in der Regel nicht allzulange nach ihrem Tode gläubiger Verehrung preisgegeben wurden, des Giën (gestorben 728) im Okadera (Kanshitsu über Holzkern, Kokka H. 184), des blinden Chinesen Ganjin (gestorben 763) im Tōshōdaiji (Papiermasse; Nanto Shichidaiji Taikyō, Tōshōdaiji 8, Abb. 95), des Gyōshin (gestorben 758) im Yumedono (Kanshitsu, Hōryūji Taikyō 8) und des Rōben (gestorben 773) im Tōdaiji (Japanese Temple Treasures 268), der vor allem als Schöpfer des Tōdaiji und seines großen Buddha berühmt ist. Diese Kolossalfigur, ein Vairochana (Roshana) aus Bronze von 16 m Höhe, der größte der japanischen Daibutsu und eine der größten Skulpturen aller Zeiten, sollte in einer Betrachtung der Tempyō-Kunst eigentlich die zentrale Stelle einnehmen, denn sie ist nicht nur das bedeutendste Werk ihrer Zeit, sondern auch das, von dem wir am meisten wissen. Wir kennen die Schmerzensgeschichte seiner Entstehung, von dem Gelübde des Kaisers im Jahre 743 bis zur Vollendung im Jahre 752, die nur durch die Hilfe des Kuninaka no Muraji Kimimaro, des Enkels eines eingewanderten Chinesen, gelang, wir kennen die Namen aller noch so bescheidenen Künstler und Handwerker, die an dem großen Werke beteiligt waren, kennen den ganzen Aufwand an Werkstoffen von den 10446 Unzen Gold für die Vergoldung bis zu den 18656 Klaftern Holzkohle, die beim

Gusse verbraucht wurden. Aber der Unstern, der ihre Entstehung beherrschte, hat ihn niemals verlassen, hat ihm sogar das heldische Schicksal der Vernichtung versagt, durch das er zur Legende geworden wäre. Viermal wurde er teilweise zerstört und erneuert, und die letzte Restaurierung aus den Jahren 1701—1708 hat ihn zu einer scheußlichen und lächerlichen Karikatur gemacht. Nur der Lotussitz von 21 m Durchmesser ist in der ursprünglichen Form, wenn auch mit manchen Schäden, erhalten.

Abb. 94. Jikokuten (Dhritarashtra), Ton, bemalt. Höhe 164 cm. Um 750. Kaidanin, Tōdaiji. Nach Bukkyō Bijutsu Shiryō.

Die Plastik der Hakuhô- und Nara-Zeit hat sich von der Kunst der T'ang — soweit wir sie kennen — unabhängiger gehalten, als bei den engen Beziehungen zwischen den beiden Reichen und der Schülerrolle des jungen Japan eigentlich zu erwarten ist. Die neuen indischen Vorbilder, die vor allem wohl Hsüan-tsang in die chinesische Kunst einführte, machen sich in Japan schon um die Mitte des 7. Jahrhunderts, in China erst am Anfange des 8. geltend, und in Japan stärker als in China. Man gewinnt den Eindruck, daß der indische Funke sofort nach Japan übergesprungen ist und hier kräftiger gezündet hat als in China. Schon in der Kwannon des Tōindō ist der Körper, früher nur der Kern der ornamentalen Kleiderform, zu blühendem Leben erwacht, in der kleinen Kwannon des Kakurinji rankt um die senkrechte Achse schon ein reiches Spiel weicher Kurven, das gegen die hieratische Strenge der wenige Jahrzehnte älteren Suiko-Kunst auffallend absticht. Seine völlige Reife erreicht dieser Stil in der großen Trinität des Yakushiji (Abb. 89), deren unbekannter Meister die animalische Form, an die er gebunden war, zum Ausdruck überweltlicher Geistigkeit gesteigert hat. China hat dieser höchsten anschaulichen Form des Buddhismus nichts an die Seite zu setzen. Allerdings kennen wir von der buddhistischen Plastik Chinas fast nichts als fromme Steinmetzarbeiten, an die

Abb. 95. Priester Ganjin (687—763), Papiermasse. Höhe 87 cm. Um 760. Tōshōdaiji. Nach Kokka.

sicherlich keine besonderen Ansprüche zu stellen sind, die Kultbilder sind der Verfolgung von 845 zum Opfer gefallen. Der chinesische Enthusiast von heute mag also den vorgeschriebenen Glauben an die Superiorität alles Chinesischen auf diese vorläufig imaginären Götter setzen. Die japanische Plastik der nächsten Jahrzehnte bedeutet aber für diesen Glauben eine schwere Prüfung. Werke wie die Kwannon der Shôrinji (Abb. 91/92) und die Tennô des Kaidanin (Abb. 93/94), um die Gegenpole zu nennen, sind nicht nur als plastische Kunstwerke den gleichzeitigen oder älteren oder vielmehr allen Skulpturen Chinas unendlich überlegen — um das zu sehen, genügt der Vergleich einer Hand, ja eines Fingers —, sondern sie gehören einem Stile an, zu dem in China jede Parallele fehlt. Mit der Vermutung mittelchinesischer Vorbilder kommen wir hier nicht weiter, denn die Japaner holten sich in der Tempyō-Zeit ihre Vorlagen aus dem chinesischen Norden. Wir werden widerwillig zuzugeben haben, daß die Japaner nicht immer die sklavischen Nachahmer der Chinesen geblieben sind, die sie einst waren und als die sie augenblicklich in Europa gelten. Aus dem japanischen Geschlechterstaat wurde im Handumdrehen ein chinesischer Beamtenstaat, und er ist es bis in die neueste Zeit geblieben, während in China Umwälzung auf Umwälzung folgte. Aber die Geschichte Japans ist nicht von der chinesischen Verfassung, sondern von großen Adelsfamilien bestimmt worden, die China überhaupt nicht kennt, und in das Volk sind nur einige sehr äußerliche Dinge des Chinesentums gedrungen. Da nicht China den Buddhismus, sondern der Buddhismus China nach Japan brachte, sind die chinesischen Begräbnissitten, deren Bedeutung für die chinesische Kultur kaum übertrieben werden kann, den Japanern ganz fremd geblieben. Die Grabplastik, die in China bis auf ein paar Jahrhunderte religiösen Enthusiasmus eine größere Rolle spielt als die buddhistische Skulptur und auch dem vorgeschichtlichen Japan nicht ganz unbekannt blieb, beschränkt sich in historischer Zeit auf die Kultstatuen vergotteter Priester und Fürsten in den ihnen errichteten Tempeln. Sie fehlen natürlich auch in China nicht; was aber hier erhalten ist, hält keinen Vergleich mit den japanischen Bildnissen aus, die völlige Porträtmäßigkeit mit der lebensfernen Würde der Gottheit wunderbar zu vereinigen wissen.

Die Malerei tritt erst in der Hakuhô-Zeit in die Reihe der Künste ein, zunächst unter Führung koreanischer und chinesischer Meister. Die Tempelinventare berichten von einer Fülle großer Kultbilder und von einem Reichtum der Motive, wie er der strenger gebundenen plastischen Kunst versagt ist. In dem zweiten großen Gesetze des Nengō Taihō (701) wird ein Amt für Malerei begründet und nach chinesischem Vorbilde mit einem reichen Beamtenstabe, darunter vier Meistern, und neunzig Gesellen ausgestattet. Sie hatten wohl in erster Linie die ungeheuren dekorativen Aufgaben zu erledigen, die der Bau der großen Tempel stellte, während die eigent-

lichen Kultbilder, wenigstens offiziell, den Priestern zufielen — vermutlich nicht ohne Unterstützung der Berufsmaler. Da die 737 befohlenen Kokubunji sämtlich mit einem Bilde des Shaka und des Amida-Paradieses ausgestattet sein mußten, hatten sie über Mangel an Arbeit nicht zu klagen. Aus der Tempyô-Periode sind uns die Namen von einem kleinen Hundert berufsmäßiger Maler überliefert, vermutlich bescheidener Dekorationsmaler ohne sonderlichen künstlerischen Ehrgeiz. Die beiden Hauptwerke der Zeit sind das Werk vornehmer Dilettanten.

Ein Mann prinzlichen Geblütes, Omi no Mabito Mifune (722—785), der als der beste Kenner des Chinesischen galt und deshalb mit der ehrenvollen Aufgabe betraut wurde, den älteren Kaisern ihre posthumen Namen zu komponieren, führte 755 die Malereien auf dem Schreine des Kaidanin, einer kaiserlichen Stiftung, aus. Noch berühmter, in der Tat wohl das berühmteste buddhistische Bild Japans, ist das von Legenden umrankte Paradies Amidas, das eine junge Nonne aus dem Fujiwara-Hause 763 mit göttlicher Hilfe aus Lotusstengeln für den Taëmadera stickte, das Vorbild für unzählige Paradiese unzähliger Tempel. Das Original, das heiligste Besitztum des Taëmadera (Yamato) ist fast zerstört; immerhin zeigen die spärlichen Reste, daß sich die Legende die Freiheit genommen hat, aus einem Gemälde eine Stickerei zu machen. Die zum Teil sehr alten Kopien lehren, daß die figurenreiche und von sehr merkwürdigen Randbildern aus der Legende eingefaßte Komposition offenbar nach einer Vorzeichnung der T'ang ausgeführt war (vgl. Kokka 251). Von den Bildern des Mifune geben nur Umrißzeichnungen des Priesters Genshô (gestorben 1206) eine Vorstellung. Die übrigen, sehr spärlichen Reste der Malerei dieser Zeit bleiben sämtlich namenlos. Ganz dem Anfange gehören die schwer erkennbaren Bilder auf dem sog. Schreine der Tachibana (s. S. 116) an (Japanese Temple Treasures 221—222, Kokka 367, Tôyô Bijutsu Taikwan I), die den Wandgemälden des Kondô noch sehr nahe stehen. Die Linienschönheit dieser Bilder rein indischen Stiles hat in Indien selbst wohl schwerlich ihresgleichen. Das Bildnis der Shôtoku und seiner beiden Söhne, früher im Hôryûji, jetzt in kaiserlichem Besitze, das als Werk des Prinzen Asa galt (Hôryûji Taikyô 58, Kokka 147), erinnert mit seinen Versuchen einer plastischen Modellierung ebenfalls an Indisches. Nach den Untersuchungen Kurokawas wird es nach Tracht und Kostüm der Zeit um 690 zugeschrieben, von vielen aber, vielleicht mit Recht, für eine alte Kopie gehalten. Das Bostoner Museum besitzt das frühere Hauptkultbild des Hokkedô im Tôdaiji, dessen großartige Plastik wir oben kennengelernt haben, eine Shaka-Trinität mit zahlreichem Gefolge, mit 1148 erneuerten Figuren in einer schattenhaften, aber imposanten Landschaft reinen T'ang-Stils. Die Vermutung, daß wenigstens die Reste des alten Bildes aus der Gründungszeit des Tempels (733) stammen, hat manches für sich. Mit größerer Sicherheit läßt sich die schöne Kichijôten des Yakushiji (Abb. 96, Yakushiji Taikyô 8, Kokka 85, Tôyô Bijutsu Taikwan I) mit dem Bilde der Göttin identifizieren, das nach einer zuverlässigen Nachricht 772 zum ersten Male in einer eigenen Gebetsversammlung verehrt wurde. Für uns ist das verhältnismäßig sehr wohlerhaltene Gemälde, das die indische Glücksbringerin in Gestalt einer schönen japanischen Frau darstellt, das einzige ziemlich gesicherte Denkmal buddhistischer Kultmalerei in der Tempyô-Zeit. Sonst besitzen wir nur Übersetzungen in andere Techniken, wie die herrlichen Gravierungen an dem Lotussitze des großen Buddha von 752 (Japanese Temple Treasures 246, Nanto Shichidaiji Taikyô, Tôdaiji 1) und die offenbar nach einer indischen Vorlage ausgeführte Bildstickerei des Kwanjûji in Yamashiro (Temple Treasures 215—217, Kokka 258), deren japanischer Ursprung allerdings keineswegs feststeht. Derselbe Zweifel wird bei den zum Teil ganz bildmäßigen Malereien auf dem Gerät des Shôsôin rege, die namentlich unsere Kenntnis der T'ang-Landschaft wesentlich bereichern (s. S. 55 ff). Ein Holzkasten trägt z. B. eine merkwürdige Landschaft in Gold und Silber, ein Saiteninstrument Musiker auf dem Rücken eines Elefanten in bergiger Landschaft. Der bekannte Schirm mit schönen Frauen unter Bäumen ist zwischen 752 und 756 in Nara entstanden und offenbar japanisch, obwohl die Damen korrektes T'ang-Kostüm tragen, das übrigens aus farbigen Federn gebildet war. Ist die nicht unwahrscheinliche Vermutung richtig, daß der bekannte Landschaftsschirm des Tôji (Tôyô Bijutsu Taikwan I), der gewöhnlich ins 10. Jahrhundert gesetzt wird, mit einem Schirme des Shôsôin identisch ist, den Kaiser Saga 814 dem Tempel schenkte, so würden wir sogar ein sehr bedeutendes und wohlerhaltenes großes Landschaftsbild der Nara-Zeit besitzen, das zugleich als die einzige wirkliche Landschaft der früheren T'ang-Zeit zu gelten hätte. Daß die Figuren T'ang-Kostüm tragen, würde auch im 10. Jahrhundert nichts Auffallendes haben; mehr bedeutet die Ähnlichkeit der Bäume mit denen des Federschirmes. Jedenfalls wissen wir aus der gleichzeitigen Literatur, daß auch freie Landschaften, Architekturen und weltliche Figurenbilder in der Nara-Zeit nichts Unerhörtes waren. Auch von einer erzählenden Malerei, vorläufig noch buddhistischen Inhalts, sind uns nicht unbedeutende Reste erhalten. Es sind $2^1/_2$, ursprünglich 5, Langrollen (Makimono) mit Erzählungen aus der Buddha-Legende, indischen Inhaltes, aber rein chinesischer Form (heute über verschiedene Sammlungen verstreut, Nachbildung herausgegeben von der Kunstakademie in Tôkyô). Eine der verlorenen Rollen trug nach zuverlässiger Nachricht ein

Abb. 96. Shri (Kichijōten), Deckfarben auf Leinwand. Höhe 53 cm. Um 775. Yakushiji. Nach Japanese Temple Treasures.

Datum, das dem Jahre 735 entspricht. Die nächsten Parallelen zu diesen „Ingwakyō" bilden die Banner von Tunhuang, die allerdings wesentlich jünger und bei aller Handwerklichkeit künstlerisch entschieden überlegen sind (s. S. 46). Die lokalen Produkte von Kansuh und die bäuerischen japanischen Kopien gehen wahrscheinlich auf dieselben Vorbilder zurück.

Keine der großen Tempelanlagen aus dem baufreudigen Jahrhundert von 680 bis 780 ist einigermaßen vollständig erhalten. Immerhin haben auch die Neubauten späterer Zeit die allgemeine Verteilung der Hallen und Türme in der Regel gewahrt und lehren uns im Verein mit den erhaltenen Fundamenten verschwundener Tempel einige grundsätzliche Wandlungen im Typ der Suiko- und Nara-Zeit, d. h. der Wei- und T'ang-Zeit, kennen. Im Hōryūji und Tennōji umschloß der Tempelhof das Hauptkultgebäude (Kondō) und die Pagode, die bei dem ersten Tempel neben-, bei dem zweiten hintereinander lagen, während die Vortragshalle (Kōdō) den Abschluß bildete. In der Nara-Zeit wird das Kōdō in einen zweiten Tempelhof gerückt und die Pagode, in der Regel die beiden Pagoden, treten vor das Kondō, so daß die Mittelachse und damit die Symmetrie der ganzen Anlage nach chinesischem Vorbilde stärker betont wird. An den Einzelformen

fällt das Schwinden, ja Verschwinden der im Hōryūji noch überstarken Entasis der Säulen auf, und die Wolkenkapitelle der älteren Zeit machen den kunstvoll verkröpften Konsolenkapitellen Platz, an denen die ganze spätere Tempelarchitektur festhält. An Einzelbauten des 7. Jahrhunderts ist nur die Ostpagode des Yakushiji auf uns gekommen, die dem ursprünglichen Baue von 681 angehört und bei der Neuerrichtung des Tempels hierher übertragen wurde (Nanto Shichidaiji Taikyō, Yakushiji 4, Kokka H. 155, 158, Hirako, Bukkyō Geijutsu 278, Bukkyō Bijutsu I). Der Schnitt Abb. 97 zeigt die typische Konstruktion mit dem kolossalen Schwingbalken in der Mitte, der mit dem Turme nicht starr verbunden ist, sondern frei auf einem besonderen Grundsteine steht. Wahrscheinlich verdanken die Pagoden diesem Mittelbalken, der in erster Linie wohl den schweren symbolischen Metallschmuck der Spitze aufnehmen sollte, ihre verhältnismäßige Sicherheit gegen Erdbeben und Orkane. Vielleicht gehören auch die beiden Pagoden des Taëmadera (Japanese Temple Treasures 18—20) zu dem ursprünglichen Baue von etwa 680.

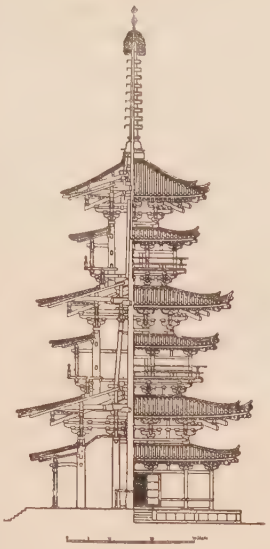


Abb. 97. Ostpagode des Yakushiji, Schnitt. Höhe 36 m. 681. Nach Japanese Temple Treasures.

Aus der Tempyō-Zeit besitzen wir außer einigen blockhausartigen Schatzkammern, unter denen das Shōsoin das bedeutendste ist, u. a. das Hokkedō des Tōdaiji von 733, das leider durch einen späteren Anbau entstellt ist (Nanto Shichidaiji Taikyō, Tōdaiji 3, Temple Treasures 21—22), die achteckige Traumhalle (Yumedono) des Hōryūji, den ältesten Polygonalbau Japans (Hōryūji Taikyō 51) und das Dempōdō desselben Tempels, beide von 739, ein Tor des Tōdaiji (Tengaimon) von 747 (Temple Treasures 26—27), die Haupthalle des Shinyakushiji aus demselben Jahre (Nanto Shichidaiji, Shinyakushiji 1) und vor allem zwei der imposanten Bauten des Tōshōdaiji von 759, die Vortragshalle (Kōdō, Nanto Shichidaiji, Tōshōdaiji 4) und das Kondō (Abb. 98/99, ebda. 1—2). Das erste bildete einst die Halle einer kaiserlichen Wohnung aus dem Anfange des 8. Jahrhunderts und wurde vermutlich etwa 760 dem Ganjin für seinen Tempelbau zur Verfügung gestellt. Obwohl die Adaptierung für den Kult und spätere Wiederherstellungen manches verändert haben mögen, gibt sein ursprünglich weltlicher Charakter diesem Bau eine ganz besondere Bedeutung. Das zweite ist nach den Angaben eines chinesischen Priesters im rein chinesischen Stile erbaut worden und damit der einzige erhaltene Holzbau der T'ang, wenn auch in fremdem Lande. Unter einem mächtigen, schön geschwungenen Dache bilden achtmal vier Säulen mit schwacher Entasis die Cella, die die Altarplattform mit den imposanten Götterbildern aufnimmt und von einer schönen, einst reich bemalten Kassettendecke überspannt ist. Vor die Cella ist eine von acht Säulen getragene offene Vorhalle gelegt. Das Ganze steht auf einem verhältnismäßig hohen steinernen Unterbau.

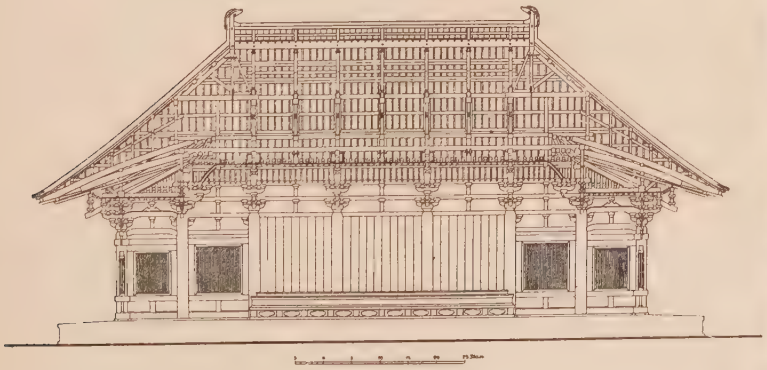


Abb. 98/99. Kondō des Tōshōdaiji, Ansicht und Schnitt. Breite 28 m. Um 760. Nach Japanese Temple Treasures.

Früher noch als die Malerei sind in Japan die Künste des Gerätes unter staatliche Obhut genommen worden. Zu Anfang des 8. Jahrhunderts waren jedenfalls die Hofwerkstätten jeder Technik vollkommen Meister — ob auch die Japaner, ist eine andere Frage, denn hier, wo auf die Beherrschung des Materials beinahe alles ankam, konnte die Hilfe der Koreaner und vor allem der Chinesen, die auf eine Überlieferung von Jahrhunderten zurückblickten, am wenigsten entbehrt werden. Von den Künsten des Metalles hatte allerdings schon das vorgeschichtliche Japan nicht mehr allzuviel zu lernen. Ob aber ein japanischer Meister der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts eines solchen Wunderwerkes fähig war wie des silbernen Heiligenscheines vom sog. Altar der Tachibana Fujin, will etwas zweifelhaft erscheinen, und den erdrückenden Reichtum des Shōsōin wird selbst der entschlossenste Glaube an die technischen und künstlerischen Fähigkeiten der Japaner ihnen nicht zuzutrauen wagen. Mit Ausnahme der noch ziemlich urtümlichen Keramik sind hier alle Künste des Geräts zu reifster Meisterschaft entfaltet und im Besitze eines reicheren technischen Erbes als in der Folgezeit. Die Japaner sind heute mehr als früher geneigt, in den Schätzen des Shōsōin Arbeiten der Japaner in den japanischen Hofwerkstätten zu sehen — nicht aus patriotischer Überheblichkeit, sondern weil sie Züge der Nachahmung zu entdecken glauben. Wahrscheinlich hat das europäische Dogma von der Überlegenheit alles Chinesischen ansteckend gewirkt, denn eine freiere und ursprünglichere Kunst als die des Shōsōin ist auch in China erst noch zu entdecken. Daß die Japaner im 8. Jahrhundert Techniken vollkommen beherrschten, die im nächsten Jahrhundert spurlos verschwunden sind und später neu erfunden oder wieder eingeführt werden müssen, wäre kaum verständlich. Wenn sich aber der japanische Hof seinen Hausrat aus China verschrieb oder ihn von chinesischen Meistern, vermutlich unter Wahrung des Zunftgeheimnisses, in den Hofwerkstätten fertigen ließ, so ist es nicht weiter verwunderlich, daß den japanischen Handwerkern manches von den fremden Künsten entging. Wahrscheinlich ist also den Japanern kein allzu großes Unrecht geschehen, als das Gerät des Shōsōin S. 56 in den Bereich der T'ang-Kunst einbezogen wurde. Immerhin können wir annehmen, daß auch die Japaner dieser Zeit die Hauptstoffe der ostasiatischen Gerätekunst, die Metalle, Holz, Lack, Seide, nach chinesischem Vorbilde mit Geschmack und technischem Geschick zu verarbeiten verstanden und sich die vom Westen stark beeinflußten Schmuckformen der T'ang-Zeit zu eigen gemacht hatten. Griechische Ornamente in verschiedenen Formen der Umbildung, keineswegs Verbildung, fanden wir schon in der Suiko-Zeit, und Stoffe des Shōsōin, die nach der Inschrift zweifellos im Lande gewebt sind, tragen Palmettenranken, die im 4. Jahrhundert v. Chr. in Griechenland weniger überraschen würden als im 8. Jahrhundert n. Chr. in Japan. Auch das schöne Weinornament an der Basis der großen Trinität des Yakushiji hat den Weg durch einen Kontinent und ein halbes Jahrtausend fast unberührt überstanden. Im geographischen Sinne sind u. a. auch die silberne Krone der großen Kwannon des Hokkedō, die prächtige 4 m hohe Bronzelaterne mit Bodhisattvareliefs, die wahrscheinlich 752 bei der Weihe des großen Buddha aufgestellt wurde (Nanto Shichidaiji Taikyō, Tōdaiji 5) und zwei riesenhafte Paukengestelle aus Holz in Gestalt von Drachen und Phönixen als japanisch anzusprechen (im Kasuga Jinja, Kokka 88).

Heian-Zeit.

Als Heian-Periode oder, nach den beiden Hauptnengô, als Kōnin- und Jōgwan-Periode (810—823, 859—876) pflegt das erste Jahrhundert der Regierung in der neuen Hauptstadt Heian (Kyōto) bezeichnet zu werden, das dem chinesischen Beamtenstaate auf japanischem Boden seine volle Ausbildung gibt. Der durch innere Wirren schwer erschütterte Staat der T'ang

bleibt noch immer das Ideal: Kyōto, die erste Großstadt der japanischen Geschichte, wird genau nach dem Muster von Ch'ang-an angelegt, und zwei amtliche Gesandtschaften (804 und 838) halten die Verbindung mit dem Zentrum der für Japan vorbildlichen Kultur aufrecht. Von wesentlich größerer Bedeutung für das japanische Leben werden aber die Pilgerfahrten acht japanischer Priester, vor allem des Kūkai oder Kōbōdaishi (774—835, 804—806 in China), Saichō (Denkyōdaishi, 767—822, 804—805 in China), Ennin (Jikakudaishi, 794—864, 838—847 in China) und Enchin (Chishōdaishi, 814—891, 853—858 in China). Sie brachten die Lehre und die Kunst des Mikkyō, der mystischen Shingon- (Tantra-) und Tendai-Schule, und gaben der buddhistischen Kunst Japans, für die der rasche Abstieg Naras zunächst einen völligen Stillstand bedeutete, einen neuen kräftigen Impuls. Das Mikkyō war auch den buddhistischen Schulen von Nara nicht fremd, aber erst jetzt halten die Mandara, umfangreiche Bilddarstellungen der mystischen Lehre, Dainichi, die Steigerung des Buddha Vairochana zum Adhibuddha, dem All-Einen, seine vielgestaltigen Äußerungen, von dem Bodhisattva mystischer Weisheit Kokūzō bis zu den aus dem hinduistischen Pantheon übernommenen furchtbaren Myōō, vor allem Fudō, ihren Einzug in Japan. Keine der buddhistischen Schulen hat ihre in Worten kaum mitteilbare Lehre so stark durch die Anschauung verbreitet wie das Shingon, bei dem das Bild geradezu die Lehre ist. Dazu mußten die räumlichen Beziehungen, Haltung und Form, Farbe und Attribute der Gottheiten — die ja nur anschaulich gewordene Ideen sind — genau bestimmt werden. Während in früherer Zeit — in China, vom Lamaismus abgesehen, eigentlich immer — persönlicher Willkür kaum Grenzen gezogen sind, werden alle diese für die Geheimlehre entscheidenden Einzelheiten in Japan eindeutig bestimmt, in der Hauptsache durch die vier genannten Priester. Daß dem Künstler auch in diesen Fesseln alle Freiheit blieb, Stümper oder Künstler zu sein, beweist aufs neue, daß es für den Künstler Fesseln eben nicht gibt. Was uns an diesen Werken anzieht oder abstößt, ist ja nur eine unbewußte und ungewollte, von der inneren Natur erzwungene Nebenerscheinung. Sehr viele Kultbilder und -statuen sind überhaupt nicht gemacht, gesehen, sondern nur, angebetet zu werden. Auf sie ist bis in die neueste Zeit keines Menschen Blick gefallen, einige entziehen sich auch heute noch jeder Betrachtung. Für die Tempel führt das Mikkyō dadurch eine neue Zeit herauf, daß es aus Stadt und Dorf heraus in die Natur, am liebsten auf die Berge ging, denen es sich mit seinen unregelmäßigen Anlagen anzupassen hatte. Die größten Tempel bauten sich bald zu kleinen Klosterstädten aus, wie der Enryakuji (794), durch den Denkyōdaishi vom Hieizan aus die verrufene Nordostseite der neuen Kaiserstadt schützte, und der Kongōbuji (816), der Kern der großen Anlage Kōbōdaishis auf dem Kōya-Berge in Kii. Die strenge Symmetrie, die chinesische Tempel selbst unter den schwierigsten Geländeverhältnissen wahren, geht hier völlig verloren. Überhaupt scheint die Kunst des Mikkyō die ursprünglich chinesischen Formen ganz selbständig aus- und umzubilden. Manche in Japan geradezu beherrschenden Gottheiten des mystischen Buddhismus sind in China bisher überhaupt noch nicht nachgewiesen.

Zu Beginn der Heian-Zeit wurde mit dem Nachlassen der religiösen Bautätigkeit auch das Hofamt für Malerei auf zwei Meister und zehn Gesellen eingeschränkt und 808 mit dem Lackamte zu einer Werkstatt vereinigt, die nur handwerklich-dekorative Arbeit zu liefern hatte, wie schon die Zusammenstellung lehrt. Die künstlerischen Arbeiten fielen Meistern zu, die auf einem völlig anderen Niveau standen. Kudara no Kawanari (780—853), der Nachkomme eines eingewanderten Koreaners, und Kose no Kanaoka, anscheinend ein echter Japaner (tätig in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts) waren Maler von Beruf, aber vornehme Hofherren von hohem Range, die mit der Hofwerkstatt nicht das geringste zu tun hatten. Mit Kawanari beginnt

in gewissem Sinne die Geschichte der japanischen Malerei. Er soll als Landschafter wie als Historien- und Blumenmaler, vor allem aber als höchst realistischer Porträtist geglänzt haben, während Kanaoka als universaler Künstler von allerhöchstem Range, geradezu als der japanische Wu Tao-tzŭ, erscheint, neben dem sich die ganze spätere Welt beinahe epigonenhaft vorkommt. In erster Linie scheint er allerdings Landschafter gewesen zu sein. Mit diesen beiden von allerlei Legenden verklärten, aber zweifellos durchaus geschichtlichen und sehr bedeutenden Künstlern tritt zum ersten Male eine rein weltliche Malerei ins Feld, die nur sehr nebenbei dem buddhistischen Kulte diente. Die Ausschmückung des großangelegten Kaiserpalastes mit Schiebetüren und Setzschirmen scheint sie fast ausschließlich in Anspruch genommen zu haben. Daß Kanaoka in den Ruf des größten Meisters religiöser Malerei gekommen ist, hat er seinen Nachkommen zu verdanken, die den Namen Kose zu hohem Rufe auch in der buddhistischen Kunst führten, vor allem aber dem Ehrgeiz der Tempel, die ohne Kultbilder des größten Malers nicht leben konnten. In Wahrheit sorgten in der Regel die Werkstätten der Tempel unter priesterlicher Leitung für die malerischen Heilstümer, während fromme Massenarbeiten, wie die 100 Bilder mit 13000 Figuren, die 871 und 876, und die 100 Bilder des Brahma, die 850 auf kaiserlichen Befehl über die Kokubunji strömten, von den Hofwerkstätten veranstaltet sein werden.

Japanische Tempelchroniken schreiben ihre Kultbilder nicht selten dem Kawanari, beinahe gewohnheitsmäßig dem Kanaoka zu. Bisher ist aber noch nicht ein Bild bekannt geworden, das sich auch nur mit einiger Wahrscheinlichkeit auf einen dieser Meister zurückführen ließe. Dasselbe gilt von den angeblichen Kōbōdaishi und Denkyōdaishi der japanischen Tempel. Überhaupt ist keine Zeit so arm an sicher beglaubigten Werken auf allen Gebieten künstlerischen Schaffens. Unter dem Namen des Kōbōdaishi gehen die beiden Bildnisse des Nagarjuna und Vajrabodhi, die Li Chên's Serie (s. S. 45) ergänzen und sich ihr im Stile so genau anpassen, wie die geringeren künstlerischen Fähigkeiten des Japaners erlauben. Daß sie aus dem Jahre 821 stammen, steht fest; ob aber der Anteil Kōbōdaishis über die sehr schöne Aufschrift und die Zeremonie der Augenöffnung hinausgeht, ist mehr als zweifelhaft. Daß Kōbōdaishi aber nicht ganz gewöhnliche bildnerische Fähigkeiten besaß, wissen wir aus seinen ikonographischen Skizzen, von denen der Daigoji wenigstens alte Kopien besitzt. In nahem persönlichem Verhältnisse zu ihm stehen auch die beiden in Gold und Silber auf violettem Seidendamast gemalten Mandara des Jingoji (Ōmura, Sambon Mandara, Tōkyō 1913, Tōyō Bijutsu Taikwan I). Wahrscheinlich sind diese beiden Gesamtdarstellungen der Geheimlehre, die mit größter Beherrschung der Linie und Form strengen ikonographischen Vorschriften folgen, 824 nach einem schon damals schwer beschädigten Mandara aus Kōbōdaishis chinesischer Beute kopiert worden. Daß die Tempelüberlieferung das Bildnis des predigenden Priesters Gonzō (758 bis 827) im Fumonin des Kōyasan (Tōyō I) sehr mit Unrecht dem Kōbōdaishi zuschreibt, beweist die Aufschrift, die von ihm als einem Toten spricht. Da sie aber den posthumen Namen des großen Priesters noch nicht kennt, muß das Bild vor 921, wahrscheinlich in die Heian-Zeit fallen. Endlich scheinen die Paradiesesdarstellungen im Kondō des Murōji und die gemalten Heiligenscheine von zwei Gottheiten desselben Tempels (Bukkyō Bijutsu Shiryō III) der Zeit der Erneuerung des Tempels (824 oder 849) anzugehören. Den anderen unter dem Namen großer Shingon-Pricster gehenden buddhistischen Gemälden fehlt jedes geschichtliche Dokument. Einige wird man trotzdem wenigstens in ihre Zeit zu setzen geneigt sein, weil sie weder in frühere noch in spätere passen. Dazu gehören einige der großartigsten Offenbarungen des Buddhismus. Den „gelben Fudō" des Onjōji in Ōmi scheint allerdings eine sehr alte und zuverlässige Überlieferung für den Priester Kūkō — wenigstens als geistigen Urheber — und das Jahr 838 zu sichern. Da das Bild aber als „Geheimbild" seit Jahrhunderten von keines Menschen Auge gesehen worden ist, scheidet es als für die Kunstgeschichte vorläufig aus. Für uns ist der ebenfalls lange Zeit vor profanen Blicken bewahrte rote Fudō des Myōōin auf dem Kyōasan, der von der Hand des Chishōdaishi sein soll (Abb. 100/101, Bukkyō Bijutsu Shiryō I, große Einzelaufnahmen), das grandioseste Bild dieser furchtbaren Form des Dainichi, die in China bisher unbekannt ist. Endlich scheinen auch die zwölf Elementargottheiten (Ten) des Saidaiji (Bukkyō Bijutsu Shiryō I) noch vor der Fujiwara-Zeit zu liegen. Über die Malerei des Shingon s. Kokka H. 292, 369.

Nicht viel besser steht es um unsere Kenntnis der Heian-Skulptur. Selbst die literarischen Nachrichten über die buddhistische Plastik, die nach wie vor die einzige Plastik war und auch

Abb. 100/101 Roter Fudō, Farben auf Seide. H. 165 cm. Myōōin. 9. Jahrhundert. Nach Bukkyō Bijutsu Shiryō.

die Bildnerei für das Shintō einbegriff, fließen noch spärlicher als in der Tempyō-Zeit, und von unserem Denkmälerbesitz ist fast nichts äußerlich für unsere Periode gesichert.

Die Hauptwerke des Murōji in Yamato sind offenbar mit der Neuanlage des Tempels gleichzeitig, die von 824 bis 849 reicht (Abb. Bukkyō Bijutsu Shiryō III). Der Amida des Kōryūji bei Kyōto (Temple Treasures 272) wird 877 im Inventar erwähnt und wird nicht vor dem großen Brande des Tempels im Jahre 818 entstanden sein. Er bestimmt auch die offenbar zugehörigen und gleichzeitigen Begleiter Kokūzō und Jizō. Die fünf Kokūzō des Jingoji (Temple Treasures 273—274) sind als Werke des Priesters Shinsai (gestorben 860) wenigstens in dem Sinne nachgewiesen, daß er an ihrer Errichtung den Hauptanteil hatte. Mit ihnen geht der ganz gleichartige Yakushi desselben Tempels (Temple Treasures 264). Durch eine Erwähnung im Inventare von 883 wird auch die Nyoirin-Kwannon des Kwanshinji bei Ōsaka (Bukkyō Bijutsu Shiryō II), zweifellos eine der köstlichsten Schöpfungen der ostasiatischen Plastik, für die Heian-Zeit gesichert. Die noch von Kōbōdaishi selbst aufgestellten ältesten Kultbilder des Kōyasan hat 1926 ein Brand vernichtet; so scheint der Fudō des Tōji (Histoire de l'art du Japon Tf. XXIV) das einzige erhaltene Denkmal der leidenschaftlichen Arbeit dieses großen Götterschöpfers zu sein. Wie weit es möglich ist, mit den Mitteln der Stilkritik diese magere Liste mehr oder minder gesicherter Werke zu erweitern, steht vorläufig dahin. Die schöne Kwannon des Hokkeji (Abb. 102, Bukkyō Bijutsu Shiryō II) führt z. B. in den japanischen Kunstgeschichten ein unruhiges Wanderleben zwischen den drei Jahrhunderten von der Tempyō- bis zur Fujiwara-Zeit, verdient aber wohl einen Ehrenplatz unter den Schöpfungen der Heian-Periode. Ähnlich steht es mit der ebenbürtigen elfgesichtigen Kwannon des Kwannondō in Ōmi (Bukkyō Bijutsu Shiryō II), die mit den drei Kwannon des Kwanshinji, Murōji und Hokkeji wohl den Höhepunkt der Plastik im ersten Jahrhundert der neuen Hauptstadt bezeichnet. Über die Plastik der Jōgwan-Zeit s. Tazawa, Kokka 417, 419, 425.

Sie war, mag man von den bildnerischen Fähigkeiten der großen Shingon-Apostel halten, was man will, eigentlich eine Kunst der Priester. Die ausführenden Künstler verschwinden neben

Abb. 102. Elfgesichtige Kwannon, Holz. G. Höhe 95 cm. 9. Jahrhundert? Hokkeji. Nach Bukkyō Bijutsu Shiryō.

ihnen vollkommen; die Geschichte hat keinen wert gefunden, auch nur genannt zu werden. Der Stilwandel, der mit dem Wandel in den Motiven Hand in Hand ging, ist aber sicherlich ihr Werk. Er äußert sich sogar zuallererst in der Technik, in der völligen Abkehr von den Materialien der Tempyō-Zeit. An Stelle von Kanshitsu, Ton und Bronze beherrscht von jetzt an Holz die japanische Plastik, sehr im Gegensatze zu China, das sich erst in der Sung-Zeit mit ihm befreundet. Überhaupt hat China seine Führerrolle verloren; die kümmerliche Plastik der ausgehenden T'ang-Zeit macht neben der Hei-an-Bildnerei eine ziemlich klägliche Figur. Nach den plastischen Wundern der Hakuhō- und Tempyō-Periode allerdings nehmen sich die sinnlichen, rundlich schwellenden Formen der Kōnin- und Jōgwan-Zeit beinahe etwas plump aus, obwohl sein instinktives Liniengefühl den japanischen Holzbildner selten verläßt.

Auch die Porträts, die vielleicht in diese Zeit fallen — die des Dōzen z. B., dem die Wiederherstellung des Yumedono 876 ein Bildnis in diesem Tempel verdiente (Hōryūji Taikyō 20) — stehen weit hinter ihren Vorgängern im 8. Jahrhundert zurück. Als Zeugen für die völlige Buddhisierung des Shintō, die das 9. Jahrhundert vollendete, haben die ganz bildnismäßigen Kultstatuen shintoistischer Gottheiten einige Bedeutung, die der Buddhismus der bisher bildlosen Kami-Lehre gab. 859 verlieh der Kaiser dem Kami des Yoshino-Heiligtums, 865 und 868 dem des Anashijinja in Izumi einen höheren Rang — die Götter des Shintō sind für solche auch im Geisterreiche geschätzte Ehrungen von der Gunst und Gnade des Kaisers abhängig, des lebenden Gottes, der als Sprosse der Sonnengöttin natürlich hoch über einem gewöhnlichen Kami steht. Wahrscheinlich sind die in den beiden Heiligtümern bewahrten Statuen bei Gelegenheit dieses ehrenvollen Avancements aufgestellt worden. Auch die Shintō-Götter des Matsunoo Jinja in Yamashiro (Temple Treasures 283—284) mögen noch ins 9. Jahrhundert gehören. Von den buddhistischen Kultbildnissen unterscheiden sich alle diese Götterstatuen nur durch die höfische Tracht.

Dem Baumeister stellte die Anlage der neuen Hauptstadt und der buddhistischen Tempel, die schon als magischer Schutz nicht entbehrt werden konnten und mit der Einführung des Mikkyō der neuen Lehre die neue Form zu geben hatten, die größten Aufgaben. Aber von der Stadt, die der Kaiserpalast darstellte, haben unzählige Brände nicht den kleinsten Rest übrig gelassen, und von all der buddhistischen Herrlichkeit — dem Enryakuji auf dem Hiei-Berge bei Kyōto (794), dem Tōji (796), dem Kongōbuji auf dem Kōyasan (816), dem Murōji (824?), dem Daigoji (um 876), dem Ninnaji (888) — hat das Schicksal nichts verschont als die goldene Halle und die Pagode des Murōji (Temple Treasures 37—38), die ihre graziöse Form und ihre Lage allerdings zu den eindrucksvollsten buddhistischen Bauten Japans machen. Vollends das Gerät der Heian-Zeit ist für uns eine Sage. Wir wissen nur, daß die Lackkunst von der Tempyō-Überlieferung nicht allzuviel verloren hatte.

Damichi (Vairochana). Einzelheit aus dem Mandara des Jingoji.
Gold und Silber auf violetter Seide. 8241. Höhe 29,6 cm. Nach Temple Treasures

Fujiwara- und Heike-Zeit.

Literatur: Bukkyō Bijutsu Heft 10.

Das 10. und 11. Jahrhundert steht unter der politischen und geistigen Herrschaft der schon vorher mächtigen, weitverzweigten Familie der Fujiwara, die als Inhaber aller einflußreichen Ämter, vor allem aber als Schwiegerväter, Schwäger und Großväter der Kaiser alle Macht in ihrer Hand vereinigen. Mit Michinaga (966—1027), dem Schwiegervater von drei, dem Großvater von vier Kaisern, erreicht das Fujiwara-Haus den Zenith seiner Macht, unter dem tatkräftigen und klugen Kaiser Shirakawa (regiert 1073—1086, bis zu seinem Tode 1129 tatsächlicher Herrscher) bricht ihr Regiment zusammen. Der Kaiser stützte sich in diesem Kampfe gegen seine übermütigen Verwandten vor allem auf die Gouverneure der Außenprovinzen, denen es allmählich gelang, aus ihren Markgrafschaften Lehen auf Lebenszeit und schließlich erbliche Herzogtümer zu machen. Den verweichlichten Höflingen der Hauptstadt waren die im Kampfe gegen die immer noch bedrohlichen Ureinwohner und gegen allerlei Räubervolk gestählten rauhen Kriegsknechte an militärischer Tüchtigkeit bei weitem überlegen. Zwischen den mächtigsten dieser neuen Feudalherren, den Taira (Heike) und Minamoto, die beide aus kaiserlichem Blute entsprungen waren, entbrennt nach Shirakawas Tode der Endkampf um die Macht, der 1159 durch Kiyomori vorläufig zugunsten der Taira entschieden ist. Kiyomori macht sich zum ersten Premierminister aus Kriegergeschlecht, die Minamoto werden aus Sicherheitsgründen nahezu ausgerottet. Aber Minamoto Yoritomo und seine beiden Brüder, die Kiyomori in einem Anfalle ungewohnter Sentimentalität verschont hatte, erheben sich schon 1180 gegen sein tyrannisches Regiment und gewinnen nach Kiyomoris Tode (1181) in wenigen Jahren die Oberherrschaft. Nach dem letzten entscheidenden Siege bei Dannoura 1185 verschwinden die Taira aus der Geschichte. Im Gegensatze zu Kiyomori bleibt Yoritomo auch als tatsächlicher Alleinherrscher seiner militärischen Überlieferung treu. Er läßt den Fujiwara die leeren Beamten- und Hofstellungen und nimmt selbst mit dem Amte eines Generalissimus, Seiitai Shōgun, abgekürzt Shōgun, vorlieb, das im Range tiefer stand, aber die militärischen und wirtschaftlichen Kräfte des Landes in seine Hand gab. An die Stelle der kaiserlichen Gouverneure treten in den Provinzen die Waffenbrüder und Freunde des Shōgun als erbliche Feudalherrscher. Die Shogunatsherrschaft hat mit kurzen Unterbrechungen von 1192 bis zum Jahre 1868 bestanden und den Kaiser, theoretisch die Quelle alles Rechtes und aller Macht, völlig in den Hintergrund gedrängt. Nach dem guten japanischen Brauche, daß der Titelträger der Macht niemals die Macht hat, sind allerdings auch die Shōgun häufig genug von mächtigen Vasallen der Regierungssorgen enthoben worden.

Die Anarchie der späten T'ang-Zeit und der fünf Dynastien hatte nichts sonderlich Verlockendes für Japan, das nach drei Jahrhunderten chinesischer Erziehung nach Selbständigkeit verlangte. Der 895 beschlossene Abbruch der amtlichen Beziehungen ist daher mehr die Folge als die Ursache der inneren Abkehr von China, die das Wesen der Fujiwara-Zeit bezeichnet. Japan stellte sich bewußt auf eigene Füße, wenn es auch an den chinesischen Formen der Verwaltung nicht allzu viel änderte. Die japanische Sprache wurde im Munde der tonangebenden Frauen gesellschaftsfähig und das Ausdrucksmittel der leichteren Literatur, nachdem eine Silbenschrift, die eine beschränkte Zahl kursiv geschriebener chinesischer Zeichen ihrem Lautwerte nach verwendete, an Stelle der bisher üblichen, schwerfälligen und irreführenden Transkription getreten war. Die lyrische Poesie in japanischer Sprache hatte schon in der Nara-Zeit ihre höchste Ausbildung erreicht, weil das gesungene Lied auf die mündliche, nicht auf die schwie-

rige schriftliche Tradition gestellt war. Die Prosa aber erhält erst in den größtenteils von Frauen verfaßten Novellensammlungen und Tagebüchern der Fujiwara ihre klassische Form, die eine durchaus japanische Form ist. Gegenüber dem üblichen Gerede von der geistigen Unselbständigkeit Japans ist es eine Pflicht der Gerechtigkeit, einmal zu sagen, daß die chinesische Literatur schlechtweg nichts besitzt, was der japanischen Lyrik und der Novellistik der Fujiwara überhaupt vergleichbar wäre, und daß diese Werke zu den edelsten Blüten der Weltliteratur gehören.

Auch die bildende Kunst der Fujiwara ist eine ausgesprochene Hofkunst und eine Kunst höchster Verfeinerung. Der „müßige" Adel, an seiner Spitze der Kaiserhof, umgab sich mit einem für das bitterarme Land monströsen Luxus, der auf der Plebs mit fast unerträglichem Drucke lastete und an den Wirren der Zeit schwere Mitschuld trägt, der Menschheit aber unvergängliche Güter geschenkt hat. Die allgemeine Kultur des kleinen Kreises in Kyōto, der ihr Träger war, hat wahrscheinlich in der Geschichte beider Hemisphären nicht ihresgleichen.

Auch der Buddhismus gibt dieser raffinierten Hofgesellschaft nur einen Vorwand für reichste künstlerische Verschwendung. Die düstere Welt der mystischen Lehre wird mehr und mehr von dem hoffnungsfreudigen Amidaismus verdrängt, der dem Gläubigen Erlösung aus diesem Jammertale durch den Eingang in das reine Land (Jōdo, Sukhāvati) an der Hand des Buddha Amida (Amitābha) verheißt. So hat auch der Amidaismus erst in Japan und in rein japanischen Kunstformen wirklich anschauliche Gestalt gewonnen.

Die Kultmalerei wird auch unter den Fujiwara wenigstens nach außen hin allein von den Priestern vertreten, die zum großen Teile dem Hofadel angehören. Erst gegen Ende der Periode erscheinen berufsmäßige Kultmaler bürgerlicher Herkunft (Ebusshi), als deren erster Kyōzen (um 1170) genannt wird. Die weltliche Malerei bleibt fast ausschließlich in den Händen adliger Familien ansehnlichen Ranges, die sich aber auch an religiösen Motiven mit Erfolg versuchen. An erster Stelle stehen die Kose; sie setzen in vielen Generationen bis ins 13. Jahrhundert hinein die Überlieferung ihres großen Stammvaters Kanaoka fort. Wesentlich dunkler bleibt der Familienzusammenhang der Takuma, die mit Tamëuji (um 1000) zuerst als Maler erscheinen, mit Tamenari (um 1060) und Tametō (um 1130) zu höchster Künstlerschaft aufsteigen. Von Fujiwara Motomitsu (um 1090), dessen Urenkel Tsunetaka (um 1170) mit dem Titel eines Untergouverneurs der Provinz Tosa ausgezeichnet und nach verbreiteter Sitte mit diesem Titel benannt wurde, leiten die späteren Tosa-Meister mit zweifelhaftem Rechte ihre Familie ab. Ebenso wird aus dem Titel des Takachika (um 1150), eines angeblichen Enkels des Motomitsu, der ehrenhalber als Chef des Malerateliers im Kasuga-Schreine, dem Shintō-Heiligtume der Fujiwara-Familie, geführt wurde, eine Kasuga-Familie konstruiert. Wahrscheinlich stehen die Ebusshi des Namens Takuma im 13. und 14. Jahrhundert in keinerlei Zusammenhange mit den Takuma des 11. und 12. Und die Tosa- und Kasuga-Familien der Fujiwara- und Kamakura-Zeit verdanken ihr schattenhaftes Dasein wohl überhaupt bewußter Stammbaumfabrikation.

Mit der Überlieferung der Fujiwara-Malerei steht es noch immer nicht zum besten. Von den zahlreichen, zum Teil märchenhaft prächtigen Tempeln ist sehr wenig, von den vielleicht noch reicheren Palastbauten bis auf das Hōōdō nichts erhalten. Immerhin geben uns einige Wandmalerien wertvolle feste Punkte. Die Bilder der fünfstöckigen Pagode des Daigoji bei Kyōto (951), in denen die ersten schwachen Versuche mit Goldfolie gemacht werden, führen uns mit ihren Mandara (Mandala) und Porträts der acht Patriarchen des Shingon noch in die Welt des mystischen Buddhismus (Kokka H. 259, 370). Dagegen gehören die leider sehr zerstörten Malereien des Hōōdō (auf den Altarflügeln Bodhisattva und Engel, zum Teil mit landschaftlichem Hintergrunde, auf den Wänden Paradiesesszenen, beste Abbildungen Bukkyō Bijutsu Shiryō III) dem Amidaismus an. Nach einer nicht allzu verläßlichen Nachricht sollen sie ein Werk des Tamenari sein, zweifellos fallen sie nicht in wesentlich spätere Zeit als 1053. Die Wandmalereien des Amidadō im Hōkaiji bei Kyōto sind nicht sicher datierbar, aber nicht jünger als der Bau, der meist in das Ende der Fujiwara-Zeit (um 1130) gelegt wird. Die prachtvollen fliegenden und musizierenden Engel auf der Wand über dem Altare stehen nach den Bildern des Hōryūji unter den religiösen Fresken Japans an erster Stelle (beste Abbildungen Bukkyō Bijutsu Shiryō I).

Von der Art der großen weltlichen Meister des Kultbildes geben uns nur Sammlungen ikonographischer Skizzen eine kümmerliche Vorstellung, wenn die japanischen Tempelinventare auch häufig genug ihre Namen

Abb. 103. Amida und 25 Bodhisattva, Farben auf Seide. H. 2,1 m. Kōyasan. Nach Japanese Temple Treasures.

mißbrauchen. Nur von einem Maler zweiten Ranges, dem Jōchi (um 1130), besitzen wir in dem prächtigen Nāga-Könige des Kōyasan ein inschriftlich gesichertes Werk (Tōyō Bijutsu Taikwan I, Kokka H. 227). Mit den als Künstlern immerhin zweifelhaften großen Malerpriestern steht es ähnlich. Aber gerade der bedeutendste, der erste Apostel des Amidaismus, Eshin (942—1017), hat uns eines seiner Hauptwerke hinterlassen. Die große, jetzt als Triptychon gerahmte Altartafel mit Amida, seinen beiden Bodhisattva und dem himmlischen Bodhisattva-Chore, die heute gemeinsames Eigentum der Tempel des Kōyasan ist, gehörte ursprünglich der Amida-Halle der Hieizan, für die es Eshin 965 gemalt hatte, und wurde 1571 nach der Zerstörung der Hieizan-Klöster von Nobunaga dem Kōya geschenkt (Zetsuyō Shihōjō, Kokka H. 391, Tōyō Bijutsu Taikwan I, Japanese Temple Treasures 319—322, Abb. 103). Ob Eshin dem Bilde mehr als seine geistliche Mitwirkung und seinen Namen geschenkt hat, mag allerdings billig bezweifelt werden. Es ist ein Wunder formeller Schönheit und dabei von einer keuschen Innigkeit des Ausdruckes, die alle formale Schönheit vergessen läßt. Die Landschaft, die in der unteren linken Ecke erscheint, beweist, wie stark die Überlieferung der T'ang hier noch nachwirkt (Bijutsu Shūei I). Zum ersten Male finden wir auf einem Tafelbilde die zarten Ornamente in dünnster Goldfolie, die für die religiöse Malerei der Fujiwara- und Kamakura-Zeit bezeichnend sind. In Japan ist diese Technik als Kirigane (geschnittenes Gold) bekannt, obwohl es technisch unmöglich erscheint, derartige Ornamente wirklich aus Folie zu schneiden und aufzukleben. Etwa ein Jahrhundert später liegt das anonyme, aber 1086 datierte Nirwana des Kōyasan (Bukkyō Bijutsu Shiryō I), in das Ende der Fujiwara-Zeit führen uns die zehn Pagoden des Chūsonji in Mutsu, die nach der Inschrift von Fujiwara Hidehira (1096—1187) gestiftet worden sind (Kokuhō Zenshū 557, Shimbi Taikwan VI). Die aus den goldenen Schriftzeichen eines Sutra gebildeten Pagoden selbst sind eine zierliche Spielerei, die farbigen Götterfiguren und Landschaften, die sie umgeben, achtungswerte Arbeiten eines tüchtigen Meisters. Eine romantische Überlieferung bringt endlich das eine der beiden Mandara in der goldenen Halle des Kōyasan (Kokuhō Zenshū 369—370) in eine sehr körperliche Verbindung mit Taira no Kiyomori: es soll von einem Jōmyō wenigstens teilweise mit dem Blute des allmächtigen Premiers gemalt sein. Dem buddhistischen Eifer des sehr unbuddhistischen Tyrannen wäre ein solcher Überschwang immerhin zuzutrauen. Das Datum (1161) steht jedenfalls fest.

Um diese kleine Gruppe sicherer Werke aus fast allen Epochen der Fujiwara- und Heike-Zeit lassen sich einige der herrlichsten buddhistischen Bilder gruppieren. Der frühen Fujiwara-Periode, etwa der Wende des 1. und 2. Jahrtausends, wird die elfgesichtige Kwannon der Sammlung Masuda angehören, die dem Amida des Kōyasan nahesteht (Abb. 104, früher im Hōkiji, Yamato, Zetsuyō, Tōyō Bijutsu Taikwan I, Histoire de l'art du Japon), wohl auch die Pfauengottheit der Sammlung Hara (Zetsuyō, Kokka H. 200, Tōyō I), vielleicht das farbenprächtigste Fujiwara-Bild. Der großartige rote Amida des Hokkeji mit den beiden Bodhisattva auf einem be-

Abb. 104. Elfgesichtige Kwannon, Farben auf Seide (Ausschnitt). Höhe 111 cm, g. Höhe 169 cm. Um 1000. Sammlung Masuda, Tōkyō. Nach Tōyō Bijutsu Taikwan.

sonderen Bilde mag ihnen zeitlich noch etwas vorausgehen, das dritte Blatt des Triptychons mit dem einen Baldachin tragenden Pagen scheint dagegen eine etwas jüngere Zutat zu sein (Bukkyō Bijutsu Shiryō 2). Ins 11. Jahrhundert werden der köstliche Fugen (Samantabhadra) des Museums in Tōkyō (Zetsuyō, Tōyō I, Histoire de l'art du Japon) und die ganz ungewöhnliche Darstellung des auferstehenden Shaka im Chōhōji (Zetsuyō, Tōyō I) fallen. Umstritten ist das Kojima Mandara im Kojimadera (Ōmura, Sambon Ryōbu Mandara Shū, Tōkyō 1913), dessen kraftvolle und anmutige Figuren in Gold und Silber auf violettem Seidendamast erst bei Loslösung aus dem übermäßig gestaltenreichen Bilde zur rechten Geltung kommen — nach der Überlieferung ein Werk des Priesters Shunkō (931—1004), nach einigen eine späte T'ang-Arbeit.

Der leise Hang zu überzierlicher formaler Schönheit, der die ausgehende Fujiwara-Zeit charakterisiert, tritt in dem Nirwana des Shinyakushiji (Nanto Shichidaiji, Shinyakushiji I) und dem Shaka des Jingoji deutlich hervor. Von dem Wesen eines Erbauungsbildes hat diese raffinierteste Schöpfung der buddhistischen Kunst Japans kaum noch etwas bewahrt (Farbentafel). Zu Ende der Fujiwara wird der ins Paradies geleitende „Raigō Amida" für die Bewohner von Kyōto zum „Yamagoshi Amida" umgestaltet, der hinter dem heiligen Klosterberge des Hieizan wie eine überweltliche Sonne erscheint, die Seele des Sterbenden in ihre ewige Heimat zu führen. Die älteste dieser Darstellungen im Zenrinji, Kyōto, zeichnet sich durch eine besonders schöne Landschaft — nach wie vor im reinen T'ang-Stile — aus (Tōyō Bijutsu Taikwan I). Wenn nicht Einzelheiten nach Japan wiesen, könnte man versucht sein, auch das Bild der eisernen Pagode, in der einst der Weltenschöpfer Vajrasattva den Nāgārjuna in die Geheimnisse des mystischen Buddhismus einführte, für das monumentalste Beispiel einer monumentalen T'ang-Landschaft zu erklären (Abb. 105).

So Herrliches die religiöse Malerei der Fujiwara uns geschenkt hat — die eigentlich schöpferische Tat dieser Zeit ist doch die malerische Äußerung jenes Geistes, der sich in der weltlichen Novellistik so herrlich offenbart. Die Banner von Tun-huang (s. S. 46) zeigen uns, daß die Ansätze zu einer solchen Kunst auch in China nicht fehlen, ihre Anfänge können wir sogar bis zu Ku K'ai-chih hinauf verfolgen. Trotzdem haben die Japaner vollkommen recht, wenn sie mit Stolz von ihrem Yamato-E — rein japanischer Malerei, im Gegensatze zu der nach Motiven und Formen im Grunde fremden buddhistischen Kunst — sprechen. Wie so oft ist eine Entwicklung dieser erzählenden Malerei, die sich in erster Linie der herrlich geeigneten Form der Langrolle (Makimono) bedient, nicht zu erkennen. Als ihr erster großer Meister gilt Fujiwara Motomitsu (um 1090), von dem wir weiter nichts wissen; ihre ältesten Werke, die auch die einzigen sicher datierbaren sind, zeigen sie schon als Eindringlinge in ein eigentlich ganz fremdes Gebiet.

Es sind neben dem bis zur Unkenntlichkeit entstellten Leben das Shōtoku, das Hata no Munesada 1069 auf den Papierbezug der Wände des Edono im Hōryūji malte (heute kaiserlicher Besitz und als Setzschirme gerahmt, Hōryūji Taikyō 29, 30) die Titelblätter buddhistischer Textrollen, die Fujiwara Kiyohira (gest. 1126) und Motohira (gest. 1157) dem Chūsonji schenkten, in Gold gemalte Landschaften, Blumen- und Tierstücke durchaus weltlichen Charakters, selbst wenn buddhistische Motive behandelt werden (Kokuhō Zenshū 534—536, Nihon Seikwa III, 67, 68). Zu vollkommenen Gesellschaftsszenen sind die Titelbilder von sechs buddhistischen Rollen

aus dem verschwundenen Kunodera in Suruga ausgebildet, die heute den Sammlungen Mutō und Masuda gehören (Kokka H. 204) und zwischen 1135 und 1141 von Damen des Hofes gemalt und geschrieben worden sind. Einen Schritt weiter gehen die berühmten 32 Rollen des Itsukushima-Tempels in Aki, die als Arbeiten der Mitglieder der Taira-Familie gelten und zweifellos von ihnen gestiftet worden sind (Abbildungen u. a. Tōyō Bijutsu Taikwan II, Kokka H. 15, 218, Japanese Temple Treasures 361—362). Die Titelbilder der frommen Rollen prunken in den prachtvollsten Farben mit reichen Goldwolken und Goldmosaik und nehmen weder in den Motiven noch in der Behandlung den leisesten Bezug auf den Inhalt der Schriften, deren Auftakt sie bilden. Beinahe drollig wird dieses Mißverhältnis in den Sutra-Fächern, von denen der Tennōji in Ōsaka 51, das Museum in Tōkyō elf besitzt, während einzelne Blätter sich in verschiedenen Tempeln und Privatsammlungen finden (Kokka H. 16, 106, 114, 235, 419, Kokuhō 28, Tōyō II). Bei ihnen ist der heilige Text über die höchst weltlichen Bilder hinweggeschrieben, deren wiederkehrende Einzelheiten übrigens in Holzstempeln aufgedrückt worden sind. Ähnlich — bis auf den Druck — sind die Alben der Sammlungen Uëno und Maëyama behandelt (Kokka H. 199, 261).

Abb. 105. Nāgārjuna an der Eisernen Pagode, Farben auf Seide. Höhe 178 cm. 11. Jahrhundert. Sammlung Fujita, Ōsaka. Nach Tōyō Bijutsu Taikwan.

Der Stil dieser höfischen, dem Buddhismus ganz fernstehenden Miniaturmalerei ist höchst eigentümlich und ohne jede Parallele in China. In den Rollen des Itsukushima-Heiligtumes und den Sutrafächern, die diesen Stil voll entfaltet zeigen, bilden die reichen Deckfarben der schmetterlingsartigen Gewänder zu den dekorativen Wolken und den mosaikartigen Auflagen von Gold die prachtvollste Ergänzung. Die Figuren verschwinden fast in diesem Reichtume, aber in ihrer Haltung und Gruppierung klingt eine weiche Schwermut, der Ton auch der gleichzeitigen Novellen, wie ein leiser musikalischer Ton mit. Individuelle Züge würden den eigentümlichen Zauber dieser gemalten Lyrik brutal gebrochen haben, die instinktive künstlerische Weisheit ihrer Schöpfer hat sie daher zu einer kaum andeutenden Bildung der Gesichtszüge geführt, für die eine spätere Zeit den guten Ausdruck Hikime Kagihana, „Auge ein Strich, Nase ein Haken", geprägt hat. Sie ist für das lyrische Stimmungsbild des Yamato-E bezeichnend geblieben, im späteren Tosa zur Schulmanier geworden. Daß sie nicht in der Unfähigkeit zu individueller Charakteristik begründet war, beweisen die historischen Rollen derselben Meister, die zu den rücksichtslosesten Kündern menschlicher Leidenschaften und Leiden in der ganzen Welt gehören.

Die durch ihren heiligen Beruf vor den Unbilden der Geschichte bewahrten Bilder des Yamato-E im Dienste des Buddhismus gelten als das Werk hoher Herren und Damen, die in Wahrheit wohl nur gelegentlich symbolisch den Pinsel ansetzten, oder verschwinden im Schatten der Namenlosigkeit, wie die geistlichen Werke nichtgeistlicher Künstler dieser Zeit meistens. Die rein weltlichen Sittenbilder des Yamato-E sind größtenteils zugrunde gegangen, und wir können keines der erhaltenen mit einem der großen Meister in Verbindung bringen, die in der Literatur genannt werden.

Abb. 106. Unbekannter Meister, Mitte des 12. Jahrhunderts, Besuch bei einer kranken Dame (Ausschnitt). Farben auf Papier, Höhe 24 cm. Sammlung Masuda, Tōkyō. Nach Kokka (Farbenholzschnitt).

Wenn die auf ein knappes Bild beschränkten halbweltlichen Tempelrollen und Fächerbilder uns von dem mächtigen Rhythmus der weit ausholenden Makimono des Yamato-E auch keine Vorstellung geben können, so gestattet ihre Technik und ihr Stil doch, eines der erhaltenen weltlichen Werke mit Sicherheit wenigstens dem Ausgange der Fujiwara-Zeit zuzuweisen. Die vier Rollen mit Szenen aus dem Novellenkranze des Genji-monogatari, die von einer wesentlich größeren Zahl übriggeblieben sind (drei bei Marquis Tokugawa, Nagoya, eine in der Sammlung Masuda, sämtlich in Sonderveröffentlichungen wiedergegeben), gelten seit ziemlich neuer Zeit und ohne jeden Beweis als Werk des Takayoshi (1. Hälfte des 12. Jahrhunderts), eines Sohnes (?) des Motomitsu. In der Tat scheinen sie den Itsukushima-Rollen zeitlich eher vorauszugehen (Abb. 106). Die räumliche Beschränkung, die sich die Meister der Sutrabilder auflegen mußten, gilt für diese frei in die Breite wachsenden Rollen nicht. Sie können daher Rhythmus und Tonstärke in viel weiteren Grenzen an- und abschwellen lassen, breite ruhige Farbflächen neben zarte Miniaturmalerei setzen. Die Schwierigkeiten, die das lange und schmale Format klarer Darstellung entgegensetzt, führten zu eigentümlichen Konventionen, die den Europäer zuerst sonderbar anmuten. Die meisten Szenen spielen im Hausinnern. Der Maler deckt daher wie der Geist Asmodi die Dächer ab und senkt den Blick steil von oben in die offen gelegten Häuser. Da es ihm auf Raumtiefe nicht ankommt und bei der ganzen Bildgestaltung nicht ankommen kann, werden die Wirkungen der Perspektive bewußt übersehen, alle Linien streng parallel oder gar auseinanderlaufend nach hinten geführt. Die uns anerzogene monokulare Sehweise würde bei diesen Bildern nicht nur absurd, sondern unmöglich sein, da der Augenpunkt im Vorbeiziehen der Rolle wechselt. Wer nicht mit den Vorurteilen unserer Erziehung an diese völlig anders geartete Kunst geht, wird sich aber dem seltsamen Zauber dieser wirklich musikalischen Miniaturkunst nicht verschließen können. Ihre farbige Schönheit hat in der Malerei der ganzen Welt kaum ihresgleichen.

Neben die höfische Lyrik dieser Gesellschaftsszenen stellen die historischen Makimono des Yamato-E die episch bewegte Erzählung, selbst das leidenschaftlichste Drama.

Das größte Werk des größten Meisters, des Fujiwara Mitsunaga (2. Hälfte des 12. Jahrhunderts), das in nicht weniger als 60 Rollen das Leben am Kaiserhofe vom ersten bis zum letzten Tage des Jahres schilderte, verbrannte erst im 19. Jahrhundert. Die mäßigen Kopien von 16 Rollen, die wir besitzen, würden sehr wenig für uns bedeuten, wenn sie nicht die traditionelle, aber an sich wenig glaubwürdige Zuschreibung eines der großartigsten, vielleicht des großartigsten Werkes des Yamato-E an Mitsunaga bestätigten. Das „Tomo no Dainagon Emaki" in der Sammlung des Grafen Sakai schildert das Intrigenspiel des Tomo no Dainagon Yoshio gegen seinen Rivalen Minamoto no Makoto. Yoshio läßt das Tor Ōtemmon einäschern und weiß den Verdacht auf Makoto zu lenken, der verbannt wird, wird aber bald entlarvt und mit der Strafe belegt, die er seinem Gegner zugedacht hatte — das ist das einfache Motiv der drei Rollen von zusammen an die 30 Meter Länge und einer der erstaunlichsten

Abb. 107. Mitsunaga, Klagende Frauen (Ausschnitt), Farben auf Papier, H. 31,5 cm. Sammlung Graf Sakai, Tōkyō. Nach Kopie.

Offenbarungen eines ganz großen Menschen. Mitsunagas Held ist die Masse, diese seltsame Addition von Individuen, die etwas ganz anders ist als die Summe der Individuen. Bei Mitsunaga ist sie nicht wie bei den großen europäischen Massenschilderern, Daumier oder Menzel, eine zu selbständiger Form gestaltete Anhäufung von vagen Einzelformen. Jedes Individuum bleibt klar erkennbar und wird mit fast unheimlicher Vorstellungskraft und den sparsamsten Mitteln individuell charakterisiert. Zusammen aber bilden diese Individuen das unpersönlichste, nach ganz eigenen Gesetzen fühlende und bewegte Massentier, das sich denken läßt. So in der Brandszene. In der Mitte ragt einsam das brennende Tor auf, in dessen schwere, schwarze Rauchschwaden blutrote Flammenzungen lecken. In achtungsvoller Entfernung von dieser brausenden Hölle zu beiden Seiten eine brüllende, halb wahnsinnige Menschenmasse, dem ersten Blicke ein formloser Haufe. Bei näherem Zusehen aber löst er sich in ganz unvergeßliche Menschenwesen auf, die sich tiefer einprägen als die meisten Menschen im Leben, obwohl nur ein paar geistreiche Pinselstriche Gesicht und Körper andeuten. Gerade diese Sparsamkeit der Mittel, die dem Beschauer die Vollendung überläßt, gibt den Figuren ihre fast gespenstische Lebendigkeit: nach einem guten Worte Ernst Grosses ist man immer wieder erstaunt, sie noch an derselben Stelle zu finden. Die ganzen Rollen haben überhaupt etwas Spukhaftes; mit höhnischer Gelassenheit läßt der merkwürdige Meister das vornehme und niedrige Menschengesindel seine jammervolle Komödie von Freud und Leid abspielen. Selbst durch die beiden furchtbaren Szenen der Verzweiflung im Hause des Makoto und des Yoshio, die in der sonst so gehaltenen Kunst Ostasiens ohne jede Parallele sind, hört man etwas wie dämonisches Lachen klingen (Abb. 107). Die Rollen sind noch niemals in extenso veröffentlicht worden und werden jetzt kaum noch gezeigt, geschweige denn der Photographie preisgegeben. Die ausgezeichneten Kopien der Berliner Museen, die 18monatige Arbeit zweier Künstler des Verlages Shimbi Shoin, haben daher einen gewissen selbständigen Wert.

Dem Mitsunaga werden noch drei Gruppen von Makimono zugeschrieben, die in ähnlichem Geiste drei höchst unerfreuliche Möglichkeiten im diesseitigen und jenseitigen Menschenleben schildern. Wir kennen den vermutlich sehr wandelbaren Meister zu wenig, um ihm die Rollen entschieden abzusprechen, andererseits liefern Pinselführung und Behandlung auch nicht den leisesten Grund, sie ihm zuzuweisen. Die „Krankheiten", von denen die Sammlung Sekido in Nagoya eine Rolle (veröffentlicht), verschiedene Sammlungen Teile besitzen und vieles nur in Kopien erhalten ist, und die beiden Makimono mit den Leiden der Hungergeister (Preta) im Tempel Sōgenji, Bizen (veröffentlicht) und in der Sammlung Kawamoto gehören nahe zusammen, scheinen aber doch nicht einer Hand zu entstammen. Sie schildern mit derbstem, oft mehr als drastischem, im Grunde aber grausigem Humor die scheußlichsten körperlichen Gebresten und das Elend der ewig hungrigen verdammten

Abb. 108. Der fliegende Reisspeicher, Ausschnitt aus den „Wundern des Shigizan-Tempels". Farben auf Seide, Höhe 31,5 cm. 12. Jahrhundert. Chōgosonshiji, Yamato. Nach Farbenholzschnitt.

Seelen, in deren Sphäre auch der sündige Mensch herabsinken kann. Noch eine Stufe tiefer, in das buddhistische Fegefeuer, — eine ewige Hölle kennt selbst der zum äußersten entschlossene Buddhismus nicht — führt uns das Jigoku Sōshi, von dem vier Makimono — je eins im Tempel Anjuin, Bizen (Kokuhō Zenshū 273), und in der Sammlung Hara, zwei in der Sammlung Masuda (veröffentlicht) — und Fragmente, eines auch im Bostoner Museum (Kokka 386), erhalten sind. Sie fesseln durch die monumentale Größe des Motivs, stehen aber in der Behandlung hinter den Krankheiten- und Pretarollen zurück.

Eine ganz eigene Stellung in der Malerei der Fujiwara-Zeit nimmt der Bischof von Toba, Toba Sōjō, eigentlich Kakuyū (1053—1140), ein. Er gilt als der früheste Meister des satirischen Bildes in Japan, das nach ihm noch heute häufig Toba-E genannt wird, übrigens auch als Kultmaler ersten Ranges.

Unter seinem Namen geht die zweite der großen historischen Darstellungen der Fujiwara-Zeit, die Wunder des Shigizan-Tempels, drei Rollen, die sich noch im Besitze des Chōgosonshiji (Shigizan) in Yamato befinden (vollständig veröffentlicht). Den Bildern fehlt die dunkle dämonische Kraft des Tomo no Dainagon-Rollen, an Frische und Laune sind sie ihnen überlegen (Abb. 108). Für die Autorschaft des Toba Sōjō ist bisher kein Beweis beigebracht worden. Die Rollen selbst geben uns aber einen sicheren terminus ante quem, der bei den sehr mangelhaft datierten Werken des Yamato-E besonders wertvoll ist. In einer Szene wird die Halle für den großen Buddha in Nara noch in der Form abgebildet, die sie vor dem Brande von 1178 hatte, die Makimono gehören also mindestens der Heike-Zeit an. Das andere traditionelle Hauptwerk des Toba Sōjō, vier Rollen im Tempel Kōzanji bei Kyōto, sind — in diesem Falle durch ein klares Datum — mindestens für die Zeit vor 1253 gesichert. Sie fallen durch ihre Technik — Tusche auf Papier, „Shiraë", wie es in dieser Zeit hieß — ganz aus dem Yamato-E der Fujiwara heraus. Die Behandlung der Blumen und Bäume zeigt aber entschiedene Verwandtschaft mit dem Genji Monogatari und gibt uns um so besseren Grund, die Rollen dem Ende der Fujiwara-Zeit zuzuweisen, als sie in die Kamakura-Periode mindestens ebensowenig hineinpassen. Zwei der Makimono karrikieren mit üppigster Laune das Gebaren der übermütigen Mönche von Kyōto und Nara in der Gestalt von allerlei Getier, die dritte macht sich über die Menschheit im allgemeinen ohne Verkleidung lustig, und die vierte widmet dieselbe freundliche Behandlung der Tierwelt (Veröffentlichung von drei Rollen durch Shimbi Shoin, Abb. 109). Rein künstlerisch stehen wohl diese mit märchenhafter Freiheit und Sicherheit hingeschriebenen tiefsinnigen Schnurren noch über den farbigen historischen Rollen. Ob die ziemlich fragmentarische Geschichte des Kokawadera in Kii (Eigentum des Tempels, vollständig veröffentlicht) noch der Fujiwara-Zeit angehört, wie manche annehmen, steht nicht fest. Es scheint dem Tomo no Dainagon Emaki verwandt zu sein.

In die Fujiwara-Zeit fallen auch die ersten japanischen Versuche des Bilddruckes, der sich als das bequemste Mittel empfahl, durch Vervielfachung der Götterbilder religiöses Verdienst zu erwerben. Die ebenso verdienstvolle Vervielfältigung heiliger Texte haben wir schon im Jahre 754 kennen gelernt (s. S. 47). Allerdings macht die Datierung

Unbekannter Meister, 12. Jahrhundert, Shaka.
Farben auf Seide, H. 160 cm. Jingoji.
Nach Kokka

Abb. 109. Kämpfende Stiere, Tusche auf Papier, H. 30 cm. Ende 12. Jahrhundert? Kōzanji, Yamashiro. Nach Shimbi Taikwan.

der ältesten, durchweg religiösen, Bilddrucke gewisse Schwierigkeiten, selbst wenn sie ein Datum tragen, da sie Stil und Datierung der vervielfältigten Bilder und Statuen natürlich übernehmen. Den Anfang bilden vermutlich nicht Einzelfiguren, sondern Blätter mit zahlreichen kleinen Götterbildern, die in der ausgesprochenen Absicht möglichster Vervielfachung nebeneinander gedruckt sind — ein billiger Ersatz für die gestanzten Platten des 7. Jahrhunderts, die ähnliche Absichten verfolgen. Solche Blätter wurden in ganzen Bündeln in den hohlen Rumpf der Holzstatuen gesteckt, um ihre magische Kraft zu potenzieren. Sie sind bei neueren Herstellungsarbeiten gelegentlich zum Vorschein gekommen und werden nicht selten durch die bergende Statue zeitlich bestimmt. Die ältesten scheinen die Blätter mit je hundert Amida zu sein, die in dem mittleren der neun Amida des Jôruriji gefunden sind, also der Zeit um 1050 angehören müssen (Bukkyō Bijutsu 6, zwei Blatt in der Berliner staatlichen Kunstbibliothek). Andere Blätter mit kleinen Bishamon-Darstellungen sind durch ein Datum auf dem Umschlage der Rolle für 1162 gesichert (Tokushi Tf. 31). Den künstlerischen und technischen Höhepunkt dieser Holzstempelkunst bilden aber die S. 133 erwähnten Sutrafächer.

Die Skulptur der Fujiwara macht wie die Malerei das allmähliche Zurückgehen des mystischen, das Vordringen des Amida-Buddhismus anschaulich, beides Folge und Mitursache jener neuen geistigen Bewegung, die auf allen Gebieten dem erworbenen chinesischen das ererbte japanische Gut voranstellt. Zugleich macht sich auch hier der Berufskünstler geltend, früher und stärker als in der Malerei, die als Schwester der Schriftkunst in gewissem Sinne jedem zugänglich war und keine so einseitige technische Ausbildung erforderte wie die Plastik. Der erste Busshi, also Buddhabildner schlechthin, im Gegensatz zu den E-Busshi, den Buddhamalern, ist Kōshō, ein vom Hofe viel beschäftigter Künstler (um 1000), von dem wir kein Werk besitzen. Sein Sohn Jōchō (gest. 1057) gehört zu den entscheidenden Persönlichkeiten der japanischen Kunstgeschichte. Er gründet im Quartiere der Shichijō-Straße die erste der großen buddhistischen Bauhütten, das Shichijō-Bussho, von dem alle späteren Bussho und alle großen Busshi der Fujiwara- und Kamakura-Periode abstammen. Er wird in mühseliger Arbeit der technischen Geheimnisse Meister, mit denen sich auch das Holz, jetzt beinahe das einzige Material des Bildners, besiegen ließ. Kunstvolles, durch handwerkliche Erfahrung bestimmtes Zusammenfügen des widerspenstigen Materials schuf jetzt auch die kolossalen Göttergestalten, die von der Frömmigkeit und der Prunkliebe der Zeit gefordert wurden. Vor allem aber gab Jōchō der buddhistischen

Abb. 110. Nakatsuhime (Gemahlin des Ōjin), Holz, bemalt. Höhe 36 cm. Ende 9. Jahrhundert. Yakushiji, Nara. Nach Japanese Temple Treasures.

Götterwelt Japans auch die endgültige japanische Form, jene Linienschönheit, die von den plumperen Bildungen Südasiens und Chinas nie erreicht wird. Auch diese Vollendung trug freilich das Ende in sich. Nach der Kamakura-Zeit erschöpft sich die religiöse Plastik Japans in eleganten Nachahmungen der Fujiwara-Vorbilder, denen vom Wesen nichts mehr geblieben ist.

Neben die Shichijō-Werkstatt, die Jōchōs Tradition weiterführt und der auch die großen Kamakura-Meister entstammen, setzt ein Schüler Chōsei (1010—1091) das Sanjō-Bussho, aus dem eine Reihe sehr bedeutender Meister hervorgeht, und wesentlich später Inchō (um 1140), der Sohn eines Enkelschülers des Jōchō, das nicht allzu wichtige Rokujō Marikoji Bussho. Alle diese Bauhütten bestanden aus mehreren Werkstätten, in denen zahlreiche Gesellen (Shōbusshi) unter ansehnlich betitelten Meistern (Busshi und Daibusshi) arbeiteten. Auch außerhalb der Hauptstadt herrschte kein Mangel an lokalen Werkstätten.

Aus dem ersten Jahrhundert unserer Periode sind noch immer sehr wenige geschichtlich gesicherte Denkmäler überliefert. Der zum Gotte Hachiman gewordene Kaiser Ōjin in Priestertracht ist mit seinen Nebengottheiten, seiner Mutter Jingū und seiner Gattin Nakatsuhime, wahrscheinlich zwischen 889 und 897 dem zum Yakushiji gehörigen Hachiman-Heiligtume geweiht worden. Die drei völlig porträtmäßigen, menschlich-individuellen Gottheiten (Abb. 110, Yakushiji Taikyō 5, 7) gehören eigentlich noch zu den Shintō-Bildnissen der vorigen Periode. Ähnliches gilt von der Shōkwannon des Kwanshinji bei Ōsaka, die durch eine im Innern gefundene ganz neue Münze der Periode Engi (901—923) vermutlich richtig datiert wird. Im 10. Jahrhundert folgen dann nur noch der Amida des Iwafunedera in Kyōto von 946 (Kokuhō Zenshū 444, Zōzō Meiki 15) und die tausendarmige Kwannou im Shinyakushiji von 970 (Nanto Shichidaiji, Shinyakushiji 5). Seit der Mitte des 11. Jahrhunderts aber können wir den Wandel der Plastik fast von Jahrzehnt zu Jahrzehnt an sicheren Werken verfolgen. Bestimmten Meistern ist freilich nur sehr wenig zuzuschreiben. Von Jōchō, dem größten, besitzen wir den Amida von doppelter Lebensgröße im Hōōdō (Abb. 111, Kokuhō Zenshū 304—305, Temple Treasures 313), für uns das klassische Meisterwerk seiner Kunst und der Stammvater des größten Teiles der späteren Plastik, obwohl es in dem Lebenswerke des Meisters nur eine sehr bescheidene Stelle einnahm. Seine Aufstellung verhindert leider, wie bei den meisten Kolossalfiguren Japans, jede brauchbare Aufnahme. Die 52 entzückenden Bodhisattva im Gebälk über dem Hauptbilde (Temple Treasures 314, Kokuhō 306) gehören vermutlich ebenfalls dem Meister oder seiner Werkstatt — wirkliche Eigenhändigkeit ist ja in dem Betriebe der Bussho selbst bei den inschriftlich gesicherten Werken nicht ohne weiteres anzunehmen. Auch der Amida des Hōkaiji (Histoire de l'Art Tf. XXXI) und die höchst imposante Reihe von neun Formen des Amida im Tempel Jōruriji, Yamato, stehen dem Jōchō sehr nahe, vor allem das Hauptbild, die mittelste der neun Figuren, die dem Gotte des Hōōdō ähnelt (Saidaiji Taikyō 13) Die übrigen acht mögen Schülern zugeteilt worden sein. Da die Gottheiten das Motiv des 1047 gegründeten Tempels bilden, kann ihr Datum wenigstens kaum in Zweifel gezogen werden. Jōchōs Schüler Chōsei, dem Begründer des Sanjō Bussho, schreibt gute Überlieferung die 12 himmlischen Feldherrn von 1062 im Kōryūji zu. Als Werk eines unbekannten Meisters Enkwai und des auch sonst bekannten Malers Hata no Munesada oder Munezane (s. S. 132) bezeichnet sich selbst das Bild des siebenjährigen Shōtoku im Edono des Hōryūji (Hōryūji Taikyō 22) von 1069. Daß neben dem Schnitzer auch der Maler genannt wird, zeigt die Bedeutung der farbigen Fassung; noch in der Kamakura-Zeit pflegen sich ihre Meister

nicht zu verleugnen. Unbekannt sind uns auch die anderen Künstler, die sich auf ihren Werken selbst nennen: Genzō, der 1074 mit Kōnin und Myōgen den Yakushi des Yakushidō (Shiga, Kokuhō 385) und 1093 mit Kyōjin den Shaka des Kōzenji (Ōsaka) signiert (Zōzō Meiki 22), Kwaiken, der 1127 mit Jōshin u. a. zusammen die Kichijōten im Kuramadera bei Kyōto fertigte (Temple Treasures 334), Kwaishun, der Meister des Shaka von 1133 im Zemmyōji, Shiga (Zōzō 28), und Ryōjō, von dem ein Bildnis des Chishōdaishi im Shōgoin (Kyōto) überliefert ist (1143, Kokuhō 7, Zōzō 29). Der Amida des Daizanji in Tottori soll nach der Inschrift 1131 von dem Busshi Ryōen und zwei Gesellen „ausgebessert" sein; die Ausbesserung kam aber wohl einer Neuarbeit gleich. Alle diese Künstler werden vermutlich nach Kyōto, vielleicht auch nach Nara zu weisen sein. Lokale Werkstätten werden durch Kyōjin (einen anderen Meister als der oben genannte) aus Bitchū vertreten, der sich 1148 auf dem Shaka des Fujiidera (Awa) und um 1182 auf der tausendarmigen Kwannon des Umbenji in derselben Provinz nennt, während Keison, der Meister des Bishamon in diesem Tempel (1184) aus Awa selbst stammt (Zōzō 30, 41, 40). Wie diese Meister gehören Jiga, der Neuschöpfer des Taishaku (Indra) im Dempōdō des Hōryūji (1156, Hōryūji Taikyō 25) und Chōjun (tausendarmige Kwannon im Fukujuji, Shiga, von 1170, Zōzō 35) der Heike-Zeit an. Die Werke der großen Kamakura-Meister, die noch in diese Periode fallen, werden im nächsten Abschnitt erwähnt werden.

Abb. 111. Jōchō († 1057), Amida, Holz, vergoldet. Höhe 180 cm. Um 1050. Byōdōin, Uji. Nach Japanese Temple Treasures.

Zu diesen auch persönlich bestimmten Skulpturen gesellt sich eine ganze Reihe von datierbaren. Die reizende, besonders reich bemalte Kichijōten des Jōruriji, in der die indische Glücksgöttin die Gestalt einer zierlichen Japanerin angenommen hat wie schon in der Nara-Zeit, läßt sich nicht so sicher datieren wie die neun Amida desselben Tempels; sie wird von den japanischen Kunsthistorikern unbarmherzig durch die Jahrhunderte hin und her geschoben (Kokuhō 46—47, Temple Treasures 335). Dagegen ist der Yakushi des Saimyōji in Yamato (Zōzō 17) inschriftlich für das Jahr 1047, also für die Zeit der Amidafiguren gesichert; derselbe Gott des Reizanji in Yamato (Zōzō 18) ist zwanzig Jahre jünger. Für den Amida des Saikyōji in Sakamoto spricht nur gute Tempelüberlieferung, die ihn zu einer Stiftung des Kaisers Shirakawa für den 1077 erbauten Hōshōji in Kyōto machen will. Die beiden prächtigen Statuen im Kondō des Hōryūji, ein majestätischer Bishamon und eine graziöse Kichijōten, zu der eine der geistreichen Damen des Hofes Modell gestanden zu haben scheint (Abb. 112, Hōryūji Taikyō 23), sind dagegen urkundlich genauestens datiert (1078 bis Anfang 1079). Ihre wohl erhaltene Fassung ist zum ersten Male durch Kirigane bereichert, das wir in der Malerei schon zwei Jahrhunderte früher fanden und in der Bemalung der Holzbildnereien bald eine ebenso wichtige Rolle wie auf den buddhistischen Gemälden spielt. Dann folgt eine Lücke von beinahe einem halben Jahrhundert, die bis zu dem Dainichi des Kōzenji in Ōsaka von 1120 reicht (Zōzō 22). Im folgenden Jahre ist die Gruppe des 35jährigen Shōtoku mit seinem Sohne, zwei Brüdern

Abb. 112. Kopf der Kichijōten, Holz, bemalt. 1078/79. G. Höhe 116 cm. Hōryūji. Nach Hōryūji Taikyō.

und seinem koreanischen Lehrer im Shōryōin des Hōryūji geweiht worden (Hōryūji Taikyō 1). Für die Amida-Dreiheit des Konjikidō im Chūsonji fehlt dagegen wieder ein äußerlich gesichertes Datum, sie muß aber dem 1124 erbauten Tempelchen annähernd gleichzeitig sein. Der bedeutendere Ichiji Kinrin, eine Form des Dainichi, im Dainichidō desselben Tempels ist erst in jüngerer Zeit an seine jetzige Stelle versetzt worden und bietet daher keinen Anhalt für eine Zeitbestimmung. Daß er annähernd derselben Zeit angehört, kann aber ernsthaft nicht bezweifelt werden (Temple Treasures 341). Ebenso typisch für die späte Fujiwaraplastik ist der fast überzierliche Amida des Hōkongōin bei Kyōto, das 1130 von Taikenmonin, der Gattin des Kaisers Toba, gestiftet wurde (Temple Treasures 336). In dasselbe Jahr fällt nach der Inschrift der Amida der Sammlung Matsuda in Tōkyō (Zōzō 26). Wahrscheinlich ist hier auch der Dainichi des Daiëdō auf dem Kōyasan einzufügen, früher das Hauptbild des Dainichidō, das Bifukumonin (Fujiwara Takako, 1117—1160) gestiftet hatte (Temple Treasures 337). Mit dem Amida der Sammlung Koizumi (Tf. 31) von 1148, der Amidatrinität des Chōgakuji in Yamato und dem Shaka des Yakushidō in Tosa (beide von 1151, Zōzō 31 und 32), der 1154 urkundlich erwähnten tausendarmigen Kwannon mit Bishamon und Fudō des Bujōji bei Kyōto (Kokuhō 365, 107), dem Tamonten des Tōdaiji von 1159 (Zōzō 34) und dem Amida des Butsudoji (Mië) von 1172 (Zōzō 36) sei diese lange, aber keineswegs vollständige Liste der gesicherten Fujiwaraskulpturen abgeschlossen. Die 1185 „ausgebesserte", praktisch wohl vollkommen erneuerte Amida-Trinität des Nanatsudera in Nagoya (Kokuhō 403) steht schon auf der Grenze zur Kamakura-Zeit. Endlich geben uns einige Masken, wie die 1173 geschenkten des Itsukushima-Tempels (Kokuhō 57, Temple Treasures 345), verschiedene, zum Teil datierte (1042, 1158, 1160) Masken des Tamukeyama-Tempels in Nara (Abb. 113, Kokuhō 279) und eine 1160 datierte der Berliner Museen wertvolle Aufschlüsse über die nicht eben vorteilhaften Veränderungen, die dieser Zweig der Plastik seit der Nara-Zeit durchgemacht hatte. Noch in die Heian-Zeit scheint ein Teil der ziemlich spärlichen Steinskulpturen Japans zu fallen, die sich meist in der Art der jüngeren T'ang- und der Sungzeit auf Hochreliefs an Felswänden beschränken. Die bedeutendsten finden sich in der Provinz Bungo auf Kyūshū, vor allem bei Ōita, im Ōnokreise und am Dainichiyama bei Fukada, Einzelwerke auch bei Nara und in den Provinzen Iwaki und Shimotsuke. Der Geschichte sind diese im Vergleiche zu China belanglosen Anlagen unbekannt, und einzelne Jahreszahlen (1053—1059 und 1170—1172) geben nur das späteste mögliche Datum. Stil und Motivenwelt der Skulpturen, die durchaus dem mystischen Buddhismus angehört, lassen aber kaum einen Zweifel über ihre Entstehungszeit, die allerdings sehr wohl noch in den Anfang der Fujiwara hineinreichen kann (Nihon Seikwa IX, Hamada, Studies on the Rock-Cut Images in . . Bungo, Kyôto 1925, Kokka 446).

Die Baukunst kann uns hier, wie immer, nur sehr kurz beschäftigen. Der Palastbau der Großen, den wir zum ersten Male etwas näher kennenlernen, bildet den sog. Shinden-Stil aus: in einer fast quadratischen Umwallung liegt hinter einem Garten mit Teich die rechteckige, ungeteilte, vielachsige Haupthalle, die mit zwei danebenliegenden und einem dahinterliegenden ähnlichen Gebäude durch Übergänge verbunden ist. Diese Anordnung wird auch für die buddhistische Architektur von Bedeutung, schon deshalb, weil in dieser äußerlich sehr frommen Zeit die Paläste nicht selten dem Klerus überantwortet wurden.

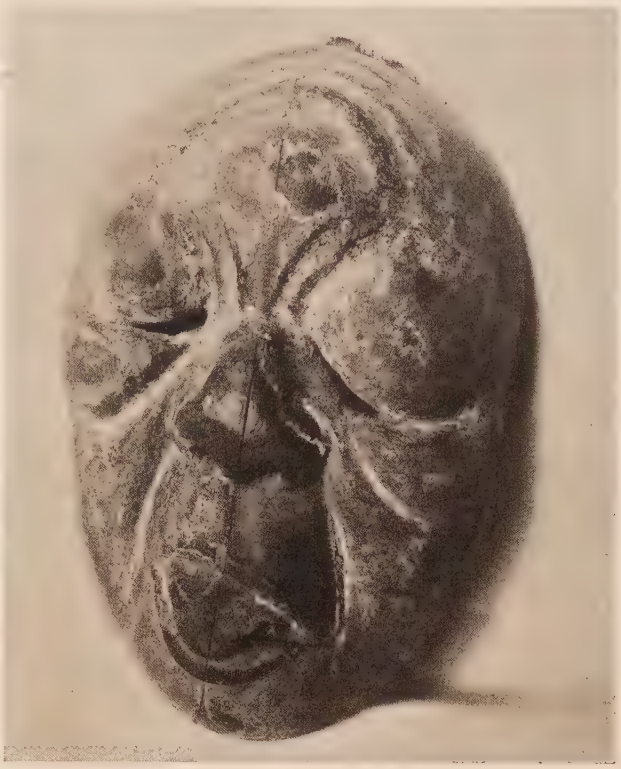


Abb. 113. Maske eines alten Mannes, Holz mit Farbresten. Mitte des 12. Jahrhunderts. Tamukeyama, Nara.

So ist auch das Hōōdō in Uji ursprünglich ein Lusthaus der Fujiwara, das Yorimichi, der Sohn des Michinaga, 1053 zu dem Tempel Byōdōin ausbaute. Dieser einzige, im Kerne weltliche Bau der Zeit, den die Wechselfälle der Geschichte verschont haben, ist aber, man möchte beinahe sagen leider, ein höchst originelles, keineswegs ein typisches Werk. Der Grundriß soll, ähnlich wie in den Produkten mancher literarischer Phantasten unserer Zeit, einen Phönix mit ausgebreiteten Schwingen darstellen und stellt ihn in der Tat dar, ohne der Architektur Gewalt anzutun. Trotzdem wirkt das Hōōdō mit den beiden Seitenflügeln, die ähnlich wie die Seitenbauten des Shinden-Stiles zu Pavillons umbiegen, und der „Schwanzgalerie" wie eine in den Proportionen verzerrte und unter einem Dache vereinigte Shinden-Anlage (Abb. 114). Von seinen Gemälden und Skulpturen haben wir schon gesprochen. Im Innern ist außer der graziösen Dachkonstruktion der Altar und der Baldachin bemerkenswert, die Reste von Lackgrundierung und Perlmuttereinlagen zeigen, in dieser luxuriösen Zeit nichts Auffallendes, denn schon 1029 hören wir von Dekorationen in Goldlack und Perlmutter am Kaiserpalaste. Von dieser Übertragung der Technik zierlichsten und kostbarsten Kleingerätes auf die Baukunst hat uns der entlegene Norden Japans wenigstens ein Beispiel bewahrt. Hier, in der Provinz Mutsu, hatte sich ein Zweig der Fujiwara ein mächtiges, von Kyōto fast unabhängiges Herzogtum geschaffen, das bis in die Kamakurazeit hinein bestand. Von 1105 an baute Hidehira, der erste der vier großen Fujiwara von Mutsu, den alten Tempel Chūsonji zu einem der größten religiösen Zentren Japans aus, und seine Nachfolger setzten das Werk mit Eifer fort (Kojima, Chusonji Taikwan, Nara 1928). Von den mehr als vierzig Heiligtümern, in denen über 300 Mönche dienten, sind nur zwei verhältnismäßig unbedeutende auf uns gekommen, die Bibliothek von 1109, in der die S. 132 erwähnten buddhistischen Schriften lagern, ein belangloser und stark beschädigter Bau mit einem achteckigen Goldlackaltare, der reich mit Perlmutter und Bronze eingelegt ist (Kokuhō 537, Nihon Seikwa III, 59—63), und das Konjikidō von 1124, die Grabkapelle des Kiyohira, seines Sohnes und Enkels, die an strahlender Pracht wahrscheinlich alle Bauten der Welt übertrifft. Architektonisch bedeutet dieser kleine Schrein von etwa 5 m Länge um so weniger, als er 1288 mit einem Schutzbau überdeckt wurde, heute also überhaupt nicht zu übersehen ist. Der Hauptanteil an dem Werke fällt nicht dem Baumeister Mononobe no Kiyokuni zu, der sich in einer Inschrift nennt, sondern den namenlosen Lackmeistern, die unter ihm arbeiteten. Das Innere und sogar die Außenseite ist in Goldlack auf Schwarzlack verziert, das Innere noch durch gravierte, durchbrochene und vergoldete Bronzebeschläge, vor allem aber durch Perlmuttereinlagen bereichert. Die vier runden Säulen des Inneren sind außerdem noch mit den 12 Formen des Buddhas Dainichi in Goldlack und Perlmuttereinlagen verziert. Der Altar in der Mitte, in dem die Asche des Kiyohira ruht, ist fast ganz mit getriebenen und durchbrochenen Bronzebeschlägen verkleidet, die Balustrade wieder mit Perlmutter eingelegt. Die beiden Seitenaltäre für den Sohn Motohira und den Enkel Hidehira tragen ähnlichen Zierat mit leichten technischen und stilistischen Abweichungen, und der reiche Baldachin über dem Altare entspricht der unbeschreiblichen Pracht dieses weltlichsten aller Kirchengebäude, dessen Glanz einst noch durch Einlagen von Halbedelsteinen erhöht wurde (Abb. Nihon Seikwa III, 43—58, Abb. 115). Nicht ganz so fern dem Geiste des Buddhismus stehen die Haupthalle des Jōruriji (1047), ein Gebäude von 12 zu 4 Achsen, dessen auffallende Länge die lange Reihe der in ihm aufgestellten neun Amida (s. S. 138) erklärt, und die Amida-Halle des Hōkaiji bei Kyōto, vielleicht der harmonischste aller erhaltenen Fujiwara-Bauten (Abb. 116). Das Datum dieser fünfachsigen, quadratischen Halle mit schön geschwungenem Dache und einem sehr reizvollen unteren

Abb. 114. Hōōdō des Byōdōin. Länge 32 m. Mitte 12. Jahrhundert. Uji.

Scheindache über dem Umgange steht nicht fest, da die literarischen Nachrichten verschiedene Deutungen zulassen. Von den Wandmalereien, die dem Tempel eine ganz besondere Bedeutung geben, ist früher gesprochen worden. Von anderen Bauten der Fujiwara-Zeit sind noch die fünfstöckige Pagode des Daigoji (s. S. 130) von 951, die 991 an ihre jetzige Stelle verlegte Vorlesungshalle des Hōryūji (Hōryūji Taikyō 2) und die zierliche Yakushi-Halle des Daigoji (1124) zu nennen.

Beim Gerät der Fujiwara denkt man zuerst an die Lackkunst, die sich im Haushalte der Vornehmen jetzt die erste, nie wieder verlorene Stellung erobert, den Kaiser Kwazan (gest. 1008) sogar zu eigenen dilettantischen Versuchen begeistert und, wie wir gesehen haben, selbst in die Baukunst eindringt. Neben die Techniken der Nara-Zeit stellt sich jetzt der reine Goldlackgrund und der zurückhaltendere, aber ebenso wirksame Schwarzlackgrund mit groben Goldschuppen, die Perlmuttereinlagen werden vervollkommnet und bereichert. Mit den zahlreichen Namen von Lackmeistern können wir keine Vorstellung verbinden, und sichere Daten geben uns außer den Dekorationen des Hōōdō und Konjikidō nur zwei Kästen im Tempel Ninnaji bei Kyōto. Der eine (Abb. 117) wurde 919 auf Befehl des Fujiwara Tadahira für den Tōji gefertigt, um die von Kōbōdaishi mitgebrachten buddhistischen Rollen aufzunehmen; er ist über einem Kerne grober Leinwand, wie wir ihn schon in der Han-Zeit kennengelernt haben (s. S. 24), auf Schwarz-

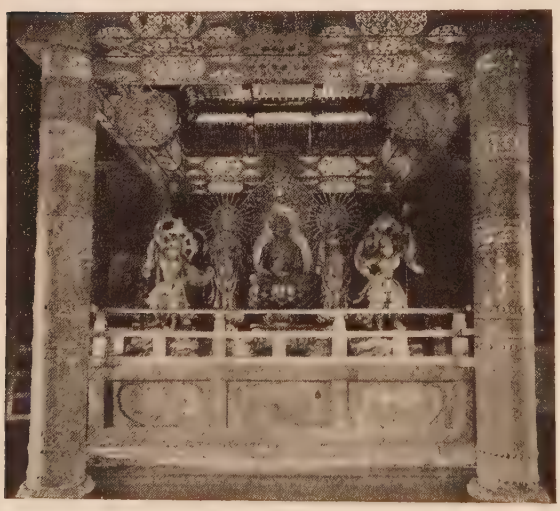


Abb. 115. Inneres des Konjikidō im Chūsonji, Mutsu. 1124. Nach Nihon Seikwa.

Abb. 116. Amidahalle des Hōkaiji, Yamashiro. 1. Hälfte des 12. Jahrhunderts? Länge 13,5 m. Nach Japanese Temple Treasures.

Abb. 117. Lackkasten für buddhistische Schriften. Länge 34 cm. 919. Ninnaji, Kyōto. Nach Japanese Temple Treasures.

Abb. 118. Lacktruhe. Länge 49 cm. Um 1100? Kōyasan. Nach Japanese Temple Treasures.

lackgrund mit Engeln und Ranken in Gold- und Silberlack bemalt. Den anderen, technisch ähnlich behandelten Kasten für buddhistische Kleinodien (Japanese Temple Treasures 327) ließ der Kaiser Uda (gest. 931) anfertigen; derselben Zeit und demselben Meister scheint der Schriftkasten des Enryakuji (Temple Treasures 328) anzugehören. Dem Kasten von 919 stehen ein Schriftbehälter der Sammlung Hara (Moyō Shūsei 9) und der Berliner Museen, ein fragmentarischer Kasten des Museums in Boston und ein besonders reicher Toiletten-Kasten der Sammlung Inui in Ise (Moyō 49) nahe. Die Datierung der übrigen angeblichen Fujiwaralacke steht auf etwas schwachen Füßen, da sie weder technisch noch stilistisch zu sicher bestimmten Werken in Beziehung gesetzt werden können. Ein Kasten unbekannter Bestimmung, der aus dem Hōryūji in kaiserlichen Besitz übergegangen ist (Hōryūji Taikyō 30), trägt im Innern des Deckels ein altes chinesisches Motiv, die Schildkröte mit der Insel der Seligen und fliegende Kraniche, in freier, echt fujiwaramäßiger Anordnung, der Kasten für einen Priesterstab im Taëmadera ein ausgeführtes buddhistisches Gemälde, Fudō in Drachengestalt, um ein Schwert geringelt, und seine beiden Begleiter (Temple Treasures 386). Beide sind in Silber- und zweifarbigem Goldlack ausgeführt. Die Truhe des Kōyasan (Abb. 118, Temple Treasures 384—385) ist ganz im Geiste des Yamato-E mit einer Sumpflandschaft in Gold- und Silberlack dekoriert und sehr sparsam mit Perlmutter eingelegt. Auch in den beiden aus dem Hōryūji stammenden Kästen mit halben Rädern in Wellen, einem buddhistischen Motive (Kaiserliche Sammlung und frühere Sammlung des Vicomte Matsudaira, Hōryūji Taikyō 58, Kokka 309) setzt das Perlmutter nur einige Lichter auf. In der großen Schwarzlacktruhe der kaiserlichen Sammlung, die gleichfalls einst dem Hōryūji gehörte (Hōryūji Taikyō 30), bilden dagegen die großen Perlmutterrunde mit Phönixen schon das Hauptmotiv. Diese Lacke werden mit einiger Berechtigung immerhin dem 11. und 12. Jahrhundert zugeschrieben werden können; eine nähere Zeitbestimmung ist schwerlich möglich. Der Heike-Zeit soll der Sutrakasten im Itsukushima-

Abb. 119. Bronzespiegel, Rückseite. Durchmesser 11 cm. Um 1100. Museen, Berlin.

Tempel angehören, der zum ersten Male zwei wichtige technische Neuerungen zeigt: den Beginn des Lackreliefs und den Stoffüberzug über Holzkern, der bei edleren Lacken von jetzt ab in der Regel den Grund bildet (Temple Treasures 387).

Die Spiegel zeigen von allem Gerät am deutlichsten die künstlerische Gesinnung der Fujiwara-Zeit (Abb. 119), von den technischen Reichtümern der Shōsōin-Kunst ist aber nur noch der Bronzeguß übriggeblieben. Das buddhistische Metallgerät, dessen sich namentlich die Priester der Tantra-Schule bei ihren mystischen Zeremonien bedienten, ist formell an die überlieferten Vorbilder gebunden, wird aber doch vielfach in einem ganz neuen echt japanischen Geiste umgebildet. Am weitesten geht auch hier wieder die Heike-Zeit. Der Kasten für die Schriftrollen des TairaHauses im Itsukushimatempel (s. S. 133), der aus einer schwarz patinierten Kupferlegierung (Shakudō) besteht und mit Drachen und Wolken in Silber oder vergoldetem Kupfer geziert ist (Abb. 120), und gar die zierlichen Metallbeschläge der Rollen selbst (Histoire de l'Art du Japon 35) erinnern kaum noch an die geistliche Bestimmung der Geräte. Auf die Verzierung des Schwertes, das in dieser Zeit seine endgültige, höchst vollkommene Form erhielt, scheinen die schwertfreudigen Japaner die reichen Techniken dieser Goldschmiedearbeiten noch nicht angewandt zu haben. Ein Schwert im Kuramadera, das zweifellos der Fujiwarazeit angehört (Kokuhō 319), trägt aber schon ein durchbrochenes eisernes Stichblatt von großer Kraft der Schmiedearbeit. Über Stoffe erfahren wir aus der Literatur manches, an sicheren Originalen der Fujiwara-Zeit sind nur die Reste der Priesterkleidung des Prinzen Shōshin (gest. 1085) im Ninnaji überliefert.

Abb. 120. Kasten für buddhistische Schriften. Schwarzes Kupfer mit Silber- und Kupferauflagen. Länge 34 cm. Um 1165. Itsukushima.

Unbekannter Meister, 13. Jahrhundert. Monju (Manjushri).
Farben auf Seide, H. 150 cm Kōzanji.
Nach Kokka.

Kamakura-Periode und Zeit der dynastischen Spaltung.

Das von Yoritomo für mehr als ein halbes Jahrtausend begründete Shogunat, in dem sich die Herrschaft des kriegerischen, kulturell und wahrscheinlich auch rassenmäßig selbständigen Nordostens über die mitteljapanische Welt verkörpert, blieb nur ganz kurze Zeit in den Händen der Minamoto. Nach Yoritomo's Tode (1199) reißt die ihm verschwägerte Familie der Hōjō die Macht an sich, die nach Beseitigung seiner beiden Nachfolger erst zwei Fujiwara, dann eine Reihe kaiserlicher Prinzen zu Shōgun erhebt. Sie selbst begnügen sich mit dem Amte des Regenten (Shikken), schalten und walten aber von ihrer Residenz Kamakura aus, der zweiten Hauptstadt des Reiches, als tatsächlich unbeschränkte Herrscher auch über die Kaiser, die sie mit einer selbst in Japan ungewöhnlichen Schnelligkeit sich folgen lassen. Bei all ihrer Brutalität waren diese Männer des Nordens vortreffliche, tatkräftige und weise Herrscher, die dem Lande nach Festigung ihrer Macht eine Zeit verhältnismäßigen Friedens schenkten und die furchtbare Gefahr des Mongoleneinfalles (1281) mit verdientem Glücke abwehrten. Erst der schwache und unfähige neunte Shikken wird von Godaigo, dem energischsten und unglücklichsten aller japanischen Kaiser, mit Hilfe des Ashikaga Takaúji 1333 gestürzt. Aber Takaúji, als ein Sprößling des Minamoto-Hauses vor anderen zu dem Amte berufen, macht sich 1335 in Kamakura selbst zum Shōgun und stellt 1336 einen Prinzen als Gegenkaiser gegen Godaigo auf. Damit beginnt die Zeit der dynastischen Spaltung, die nach wechselnden Kämpfen erst 1392 durch Thronverzicht der legitimen „südlichen" Dynastie zugunsten der Kreaturen des Shōgun beendet wird.

Kyōto bleibt in dieser Zeit der Mittelpunkt der japanischen Kultur, aber der Einfluß der politisch mächtigen Krieger macht sich auch in der Kunst und Literatur geltend. Wie neben die schwermütige Lyrik der Hofpoesie, die in mehreren großen Liedersammlungen kodifiziert wird, das romantische Kriegerepos tritt, strömt auch in die bis zur Blutlosigkeit verfeinerte Fujiwara-Kunst neues, kräftiges Leben. Die Träger dieser Bewegung richteten den Blick über den Glanz der Fujiwara hinweg zu den einfacheren und größeren Formen früherer Zeit, zu denen der Wiederaufbau der in der Heike-Zeit zerstörten Tempel in Nara auch die Meister von Kyōto zurückführte, vor allem zur Quelle aller ostasiatischen Kultur, zu China selbst. Schon zu Ende der Fujiwara war wieder die Brücke zu den Sung geschlagen worden und mancher chinesische Zug vor allem in die buddhistische Malerei eingedrungen. Der Priester Eisai knüpfte mit seinen Reisen in China (1168 und 1187—1191) wieder an die Tradition der Tempyō- und Heian-Zeit an; 1202 gründet er den Kenninji in Kyōto, den ersten großen Tempel der Dhyāna- (Zen-) Schule, die in Japan seit der Mitte des 7. Jahrhunderts bekannt war, es aber bisher zu keiner Bedeutung gebracht hatte. Nachdem Dōgen, der Stifter des Eiheiji in Echizen, und andere bedeutende Priester diesem Beispiele gefolgt waren, erhob sich in Kyōto wie in Kamakura Zentempel auf Zentempel nach dem Vorbilde der heiligen Stätten in Chehkiang, deren Fünfzahl in den fünf Tempeln („Gozan") der beiden Hauptstädte wiederholt wurde. Die Zen-Schule wird in den nächsten Jahrhunderten eine der größten geistigen Mächte Japans, obwohl sich ihr Einfluß auf die Kreise der Krieger beschränkt, deren Art die strenge Disziplin, die schlichte äußere Form, die starke Betonung der Persönlichkeit im Zen verwandt sein mußte. Daß aus diesem Geiste in kurzer Zeit ein neues Raffinement der Einfachheit geboren wurde, versteht sich in Japan beinahe von selbst. Von den anderen neuen Schulen der Kamakurazeit hat sich das Shinshū, eine rationalisierende Fortsetzung des Jōdo, die größte Gemeinde erobert. Dem geistigen Leben Japans aber hat sie viel weniger gegeben als das Zen; ihr fast bildloser Kult stellte nur der Architektur und den ihr dienenden Künsten größere Aufgaben. Das von dem leidenschaftlichen

Abb. 121. Der Bodhisattva Jizō, Farben auf Seide. H. 117 cm. 13. Jahrhundert. Museen, Berlin.

Abb. 122. Der Nachi-Wasserfall, Farben auf Seide. Höhe 160 cm. 13. Jahrhundert. Sammlung Nezu, Tokyō. Nach Tōyō Bijutsu Taikwan.

Nichiren begründete Hokkeshū hat sich bald eine große Anhängerschaft geschaffen, obwohl der Staat ihm anfänglich ziemlich feindselig entgegentrat, ist aber erst im 16. Jahrhundert eine geistige Macht geworden.

Am zähesten hält die Malerei an den Idealen der Fujiwara fest. Ihre fast übermäßige Verfeinerung weicht allerdings kräftigeren und ausdrucksvolleren Formen, das schöne Schema herberen und individuellen Bildungen und der Pinsel gewinnt in der Schule der Süd-Sung selbständiges Leben (Abb. 121, Farbentafel 6).

Abb. 123. Takanobu (1141—1204), Bildnis des Yoritomo. Farben auf Seide, Höhe 140 cm. Jingoji bei Kyōto. Nach Japanese Temple Treasures.

So sind die zwölf Himmelskönige des Takuma Shōga im Jingoji (2 Schirme, Japanese Temple Treasures 447, Kokka 206) noch ganz in den zarten gleichmäßigen Linien der Fujiwara-Zeit gehalten, während starke Akzente des Pinsels die 1191 zu datierenden gleichartigen Bilder desselben Meisters im Tōji (Temple Treasures 446, Kokka 212) beleben. Shōga ist ein Mitglied der Takuma-Familie, die in der Kamakura-Zeit die ziemlich unbedeutenden Kose in den Hintergrund drängen, und am schnellsten die Einflüsse der Sung-Malerei aufnehmen. Der wesentlich jüngere Takuma Eiga, der gewöhnlich an die Wende des 13. und 14. Jahrhunderts gelegt wird, aber schon 1241 tätig war, gehört innerlich kaum noch der Kamakura-Zeit an. Er ist ein offener Nachahmer der Sung-Meister, und selbst seine Kultbilder bilden schon den Übergang zu den halbweltlichen Erbauungsbildern der Zen-Schule. Dazu paßt es, daß er im Gegensatze zu den Fujiwara-Meistern auch durch Bezeichnung seiner Bilder die Persönlichkeit betont (Fudō der Sammlung Iwai, Kokka 397, Bildnis des Hitomaro, frühere Sammlung Akaboshi, Tōyō Bijutsu Taikwan II). Diese Übung kommt überhaupt immer mehr auf (Bilder des Shinkai im Daigoji von 1278, 1280, 1282, Kokka 339, 383), im ganzen aber bleibt die religiöse Malerei auch der Kamakura-Zeit noch namenlos. Datierungen werden ebenfalls erst im 14. Jahrhundert häufiger; für die frühere Zeit bildet die Seiryū Gongen der Sammlung Hara von 1204 eine seltene Ausnahme (Kokka 90). Die Tochter des Drachenkönigs, die im Daigoji als mystische Gottheit verehrt wurde, hat hier die Gestalt und Tracht einer japanischen Hofdame angenommen, ganz im Geiste der Zeit, in der das Yamato-E auch in die Kultmalerei mächtig eindringt. Die zehn Welten des Raigōji (Tōyō Bijutsu Taikwan II) und die zahlreichen sogenannten Mandara des Kasugatempels, namentlich die Miya-Mandara, in denen die Tempellandschaft selbst Gegenstand der Verehrung wird, sind nichts weiter als Tafelbilder des Yamato-E. Auch der großartigsten Landschaft des Yamato-Stiles, dem Nachi-Wasserfall der Sammlung Nezu (Abb. 122, Tōyō Bijutsu Taikwan II) würde man das Kultbild nicht anmerken, das sie, als Abbild der Gottheit des Falles, zweifellos ist. Der Schirm des Jingoji, die umfänglichste Yamato-Landschaft (Temple Treasures 463) diente nur mittelbar, als Gerät, dem Kulte.

Das Bildnis, das bisher ebensogut ein Gegenstand der Verehrung war wie das Buddhabild, wird in der Kamakurazeit seines geistlichen Charakters ziemlich entkleidet, selbst wenn es dem Kulte dient. Eigene Bildnismaler, wie der sehr vornehme Fujiwara Takanobu (1141 bis 1204), der Misunaga in seinen historischen Darstellungen mit Porträts half, treten auf.

Abb. 124. Bildnis des Daitōkokushi (1292—1337), Farben auf Seide. Ausschnitt 38 cm hoch, g. Höhe 114 cm. Daitokuji, Kyōto. Nach Kokka.

Sein Werk sind die vier großartigen Bildnisse des Jingoji (Temple Treasures 455—456, Tōyō Bijutsu Taikwan II, Kokka 248, Kokuhō 11, Abb. 123). Es ist immerhin nicht unmöglich, daß auch sie eigentlich bestimmt waren, angebetet zu werden; wie sehr sie sich aber von den wirklichen Anbetungsbildern unterscheiden, lehrt der Vergleich mit dem schönen Bilde des 16jährigen Shōtoku im Ninnaji (Kokka 78), das den Prinzen trotz seiner individuellen Bildung und Haltung doch als Gottheit darstellt. Das Bildnis des Kaisers Goshirakawa (1126—1192) im Myōhōin (Temple Treasures 454) zeigt die höfische Bildnistradition fast noch reiner, während die beiden prachtvollen Porträts des Priesters Daitōkokushi (1292 bis 1337) im Daitokuji (Abb. 124, Temple Treasures 458, Kokka 235) die neue Welt des Zen, mit ihrem Kulte der Persönlichkeit, offenbaren. Feiner noch charakterisiert sind die drei Angehörigen der den Hōjō verwandten Familie Kanazawa — Sanetoki 1224—1276, Sadaaki und Sadamasa, gest. 1333 —, deren malerisch sehr reizvolle Bildnisse der Shōmyōji besitzt (Kokuhō 153—154 Kokka 330 und 218, Teikoku Bijutsu Shiryō 4), und das leicht farbige Porträt des Priesters Nanzan Zenshi (1254—1335) von Hōjō Takatoki (1303—1333) beweist, daß dieser letzte und unfähigste der Shikken zum mindesten eine große zeichnerische Begabung besaß (Sammlung Hara, Gumpō Seigwan 8). Während diese Bilder immerhin noch für Tempel bestimmt sind, fehlt den Porträtminiaturen der großen Dichter auch die leiseste geistliche Beziehung. Sie wurden meist in Folgen von 6 und 36 zu Makimono zusammengefaßt, die sich im Laufe der Zeit meist in ihre Teile aufgelöst haben und nur in Fragmenten erhalten sind. Die einzige vollständige Folge der 36 Dichter ist erst vor wenigen Jahren in 36 Teile zerschnitten und über 36 Sammlungen verstreut worden. Immerhin hat der Vorbesitzer, der Marquis Satake, sein barbarisches Vorgehen durch eine Gesamtveröffentlichung der beiden Makimono zu mildern versucht. Die Dichter und Dichterinnen sitzen hier in reicher farbiger Tracht auf dem Boden, während in den anderen, nur in Fragmenten erhaltenen, meist ganz leicht farbigen oder farblosen Folgen eine Matte als Unterlage dient. Besonders gut datiert sind drei Dichterinnen im Senjuji, Ise, durch die Aufschrift des Kaisers Gotoba (1179—1239, Kokuhō 168). Für den Ostasiaten gelten auch die Porträts von Pferden und Stieren als Bildnisse, die in dieser Zeit, einzeln und in ganzen Folgen, geradezu Mode waren. Erhalten ist wenigstens teilweise eine Folge von leicht farbigen Stierminiaturen, die einst ein Makimono bildete und mit größter Wahrscheinlichkeit dem Fürsten Fujiwara Sanetada (1304—1347) zugeschrieben wird. Die Bezeich-

Abb. 125. Unbekannter Meister, vor 1219, Sugawara no Michizane beim Bogenschießen. Einzelheit aus einer Rolle. Farben auf Papier. Höhe 52 cm. Kasuga Jinja, Kyōto. Nach Tōyō Bijutsu Taikwan.

nung läßt sogar darauf schließen, daß er diese ganz vollendeten Tierindividuen im Jahre 1314, also als Zehnjähriger, gemalt hat (Tōyō Bijutsu Taikwan II). Die vergleichsweise trockene und ärmliche sog. Tierarztrolle der Sammlung Kawasugi, die zuerst Bildnisse mit Namen genannter Pferde in Beziehung zur Heilwirkung buddhistischer Gottheiten setzt, dann allerlei Heilpflanzen in zierlichen Bildern wiedergibt, ist 1267 datiert (Kokka 253, 270).

Das eigentliche Reich des Yamato-E aber bilden nach wie vor die höfischen und geschichtlichen Makimono. Sie setzen die Überlieferung der Fujiwara in gerader Linie fort, verraten aber in der Vorliebe für die Schilderung heldischen Menschentums und wildbewegter Kämpfe den neuen Geist. Ihre Zahl ist so groß, daß von den weniger bedeutenden nur die sicher datierten Rollen genannt werden können.

Von den höfischen Rollen schließen sich die vier Makimono mit Darstellungen aus dem Tagebuch der Hofdame und Dichterin Murasaki Shikibu (Sammlungen des Marquis Hachisuka, Kokka H. 239, Graf Hisamatsu, Morikawa [vollständig veröffentlicht, anscheinend von etwas geringerer Hand], Baron Fujita, Kokka 43, 46, 60, 93) durchaus an das Genji Monogatari an, übertreffen es vielleicht an zarter Schönheit. Reicher, aber leerer, beinahe dekorativ wirken das Nezameno Monogatari (Kokka 293) und Ise Monogatari (Kokka 196) der Sammlung Hara, beides Illustrationen zu novellistischen Werken der Fujiwara-Zeit. Das merkwürdige Makura no Sōshi der Sammlung des Marquis Asano (vollständig veröffentlicht), das eines der klassischen Tagebücher der Fujiwara-Zeit illustriert, verzichtet dagegen ganz auf Farbe und beschränkt sich in der Art des Shiraë auf den zarten Umriß.

Zu diesen sanften lyrischen Ergüssen bildet die atemlose Hast der erzählenden Rollen den schärfsten Gegensatz. Aus ihrer Zahl heben sich vier Gruppen weit überragend hervor. Von den 8 Rollen des Kitano Jinja in Kyōto (Abb. 125, vollständige Veröffentlichung im Erscheinen), die eine Besitzernotiz von 1219 tragen, schildern sechs das Leben des unglücklichen Staatsmannes und Gelehrten Sugawara no Michizane (845—903), eines der höchst verehrten Kami Japans, zwei Höllen- und Paradiesszenen ohne einen erkennbaren Zusammenhang mit den übrigen. Die unerschöpfliche Erfindung, geniale Raumgliederung, spielende Kraft der Zeichnung und die unbeschreibliche Pracht der Farbe stellen dieses gemalte Märchen an den ersten Platz unter den Kamakura-

Abb. 126. Unbekannter Meister, 13. Jahrhundert. Erstürmung des Sanjo-Palastes. Einzelheit aus einer Rolle. Farben auf Papier. Höhe 42,5 cm. Museum, Boston.

Rollen. Das Heijimonogatari, von dem drei Rollen erhalten sind (Museum Boston, Sammlung Baron Iwasaki, Graf Matsudaira, die erste und dritte vollständig veröffentlicht), behandelt den Aufstand des Fujiwara Nobuyori und Minamoto Yoshitomo gegen die Taira in der Periode Heiji (1159). Es ist das Hohelied des Krieges, wohl überhaupt die sachlichste und großartigste Darstellung des Kampfes auf Leben und Tod, die die Menschheit geschaffen hat (Abb. 126/127). Die Landschaft wird in diesen beiden Bildergruppen kaum durch Symbole angedeutet. In den 12 Rollen mit dem Wanderleben des Priesters Ippen (1239—1289), die von einem sonst unbekannten Eni bezeichnet und 1299 datiert sind, treten die Figuren dagegen ganz gegen die Landschaft zurück, die sich noch durchaus den großartigen Stil der T'ang-Landschaft bewahrt hat (Kwankikōji in Kyōto, eine Rolle Sammlung Hara, vollständige Veröffentlichung im Erscheinen, Abb. 128). Neben diesen drei Meisterwerken der Kamakura-Zeit können sich die zwanzig 1309 datierten Makimono der kaiserlichen Sammlung mit den Wundern der Gottheit des Kasuga-Heiligtums nicht ganz halten. Mit ihrer Vorliebe für die Schilderung glänzender Palastszenen bilden sie ein Mittelglied zwischen den höfischen und erzählenden Rollen; ihre Wirkung beruht vor allem auf der Pracht der Farbe. Der Meister Takashina Takakane ist auch aus der Literatur bekannt (Teile veröffentlicht Kokka 140, 164, 241).

Unter den übrigen historischen Makimono steht die leicht farbige Fortsetzung der Kitano-Bilder von 1278 (zwei Rollen, Teile Kokka 166, Temple Treasures 467) durch ihre lebendige Zeichnung, die Schilderung der Taten des Takesaki Gorō im Mongolenkriege (zwei sehr lange Rollen der kaiserlichen Sammlung, datiert 1293, Teile Kokka 9, 371, 372, 376) als die einzige zeitgenössische Darstellung der furchtbaren Welteroberer durch ihre historische Bedeutung an erster Stelle. Das Leben des Priesters und Dichters Saigyō (1118—1190) ist wieder in einen sehr reichen landschaftlichen Rahmen gestellt (zwei Rollen, Sammlung Marquis Hachisuka und Marquis Tokugawa vollständig veröffentlicht). In dem poetischen Wettstreit über die Landschaften von Ise (Ise-Heiligtum, vollständig veröffentlicht) bilden die Figuren sogar nur die Staffage. Von den sechs Rollen der Geschichte des Ishiyama-

Abb. 127. Unbekannter Meister. 13. Jahrhundert. Erstürmung des Sanjō-Palastes. Einzelheit aus einer Rolle. Farben auf Papier. Höhe 42,5 cm. Museum, Boston. R. Hälfte von Abb. 126.

Tempels gehen nur vier unsere Periode an, die vierte und sechste sind spätere Ergänzungen. Die künstlerisch nicht allzu hervorragenden Rollen verdanken sehr viel den anziehenden Motiven, wie dem Tempelbrande und dem sehr malerischen Tempelbau (einzelne Rollen vollständig veröffentlicht). Auch die größte aller Makimono-Gruppen, das Leben des Priesters Hōnen in 48 Rollen, das in den ersten Jahren des 14. Jahrhunderts entstanden ist, verdient vor allem als kulturhistorisches Bilderbuch Erwähnung, wie es schwerlich ein Volk besitzt; von besonderer Künstlerschaft ist nichts zu spüren. Es ist in zwei Fassungen erhalten, eine im Chionin (Kokka 245, 257, Temple Treasures 470), eine im Taëmadera (Nihon Seikwa 3), und sicherlich das Werk eines ganzen Künstlervereins. Aus dem Ende der Kamakura-Zeit besitzen wir eine verhältnismäßig hohe Zahl Makimono von geringer künstlerischer, aber sehr großer historischer Bedeutung, die durch Bezeichnungen und Daten uns eine sehr erwünschte feste Grundlage geben: die Geschichte des Shinran (1174—1268), des Stifters des Shinshū, wahrscheinlich von Jōga (1275—1356), fünf 1295 datierte Rollen im Senjuji (Ise), das anonyme Tengu Sōshi von 1296, das die Priester der sieben großen Tempel von Kyōto und Nara in Gestalt von Vogelkobolden satirisiert (erhalten 5 Rollen, zwei im Museum, Tōkyō, die übrigen in den Sammlungen Marquis Maëda, Graf Hisamatsu, Vic. Akimoto, Kokka 23, 130), die Abenteuer des Kanshin auf der Reise nach Japan, ein 1311 datiertes Werk des Rengyō (6 Rollen im Tōshōdaiji, Taikyō 6), das Leben des Michizane im Matsugasaki Jinja (6 Rollen von 1311, Temple Treasures 469), drei andere Rollen desselben Motives mit dem Datum 1320 und der Bezeichnung Yukinaga (Sammlung Marquis Maëda, Kokka 448) und endlich die drei (von sechs) großen Rollen des Korehisa, die den „dreijährigen Krieg" (1086—1089) ziemlich leblos behandeln (um 1345, Sammlung Marquis Ikeda, vollständig reproduziert).

Zu diesen historischen und Landschaftsrollen kommen einige zum Teil sehr hervorragende Werke, die in Motiven und Technik eigene Wege gehen, so die früheste und großartigste der erotischen Rollen, die den Liebeskampf ganz im Geiste der historischen Kriegsbilder behandelt. Von den übrigen steht in jedem Sinne das köstliche Tuschbild der neun kaiserlichen Adjutanten voran, das ein unbekannter Meister 1247 mit dem geistreichsten Pinsel festgehalten hat (Sammlung Graf Tokugawa, vollständig veröffentlicht). Die sehr amüsante Geschichte

Abb. 128. Eni, Priester Ippen auf der Wanderschaft. Einzelheit aus einer Rolle. Farben auf Seide. Höhe 38 cm. 1299. Kwankikōji, Kyōto. Nach Tōyō Bijutsu Taikwan.

des Shōgunzuka, des Schutzhügels von Kyōto, im Kōzanji beschränkt sich ebenfalls auf die Tusche und bildet die unmittelbare Fortsetzung der sog. Toba-Rollen (veröffentlicht). In das gewöhnlichste Leben führen die etwas rohen, aber höchst originellen Abenteuer eines armen Malers in kaiserlichem Besitze (veröffentlicht), in denen die leichte Tuschzeichnung nur gelegentlich durch Farben belebt ist. Ganz aus dem Rahmen der Kamakura-Rollen fallen die Bilder aus dem Leben und dem Vorleben des Buddha, die Keinin und sein Sohn Seishōmaru 1254 in Sumiyoshi den gleichartigen Rollen der Tempyōzeit (s. S. 121) nachschuf, soweit er sie nachschaffen konnte. Denn sie verraten in jedem Striche die Freiheit und Fabulierkunst des Yamatomalers (erhalten zwei Rollen, Sammlung Masuda und Nezu). Man hat vermutet, daß eine Falschlesung des Namens Keinin im 17. Jahrhundert zur Erfindung eines nicht existierenden Malers Sumiyoshi Keion geführt habe, dem dann das Heijimonogatari und andere Hauptwerke des Yamatoe-E zugemutet wurden. Die Erklärung genügt nicht, aber Keion ist wohl zweifellos ein Produkt der Stammbaumsucht des 17. Jahrhunderts. Die Sachverständigen des 17. Jahrhunderts sind übrigens auch mit ihren Zuschreibungen an zweifellos historische Maler des Yamatoe-E nicht viel gewissenhafter gewesen. Fast alle Rollen gehen unter bekannten Namen; sie zu nennen, ist nicht der Mühe wert.

Künder einer neuen Zeit werden gegen Ende der Kamakura-Periode die chinesischen Zenpriester, denen die japanischen Krieger, an ihrer Spitze die Hōjō, die gastlichste Aufnahme bereiteten. Vor allem wird Kaō (um 1275—1335), der vielfach, aber wohl mit Unrecht mit dem japanischen Priester Sōnen (gest. 1345) gleichgesetzt wird, ein nicht unwürdiger Apostel der künstlerischen Lehre des Mu-hsi (s. S. 70). Das stille Wirken solcher Meister im Verein mit den Arhat-Bildern aus Chehkiang (s. S. 71), die mit ihnen und den japanischen Chinapilgern ins Land kamen, bereitet den Boden für die neue religiöse Kunst der Ashikaga.

Aus der Kamakura-Zeit besitzen wir illuminierte Holzschnitte von großer technischer Vollendung, die nicht selten die volle Wirkung buddhistischer Bilder erreichen. Der schönste,

eine 1242 datierte Kwannon, ist leider mit den ganzen graphischen Schätzen der Kunsthandlung Kobayashi bei dem großen Erdbeben von 1923 verbrannt und nur in Photographien erhalten (Abb. bei Tokushi Taf. 3). Noch einige Jahre früher fällt das Einleitungsbild zu einem Sutra, das der Priester Ryūen 1239 in Holz schneiden ließ, soweit bekannt das älteste diese Bibelbilder auf japanischem Boden (Kwanchiin, Kyōto, Abb. Tokushi Taf. 42). Stattliche Reproduktionen berühmter Kultstatuen und -bilder sind nichts Seltenes mehr, aber meist nicht sicher zu datieren.

Während die Malerei der Kamakura-Zeit den Idealen der Fujiwara im wesentlichen treu bleibt, geht die Plastik ganz neue Wege. Es ist auch in Japan üblich geworden, den Hauptanteil an dieser sehr auffallenden Wandlung der Sung-Skulptur zu geben, die zu Ende des 12. Jahrhunderts mit einem Ch'ên Ho-ch'ing und seinen Gesellen ihren triumphierenden Einzug in Japan hielt und 1183 durch die Wiederherstellung des großen Buddha von Nara ihre Überlegenheit über die japanischen Meister erwies. Die historischen Nachrichten machen eine solche Auffassung verständlich; heute aber, wo wir die plastischen Leistungen der Sung kennen, fällt es einigermaßen schwer, zu glauben, daß die japanischen Busshi von den Fremdlingen mehr zu lernen hatten als die beinahe verlorenen Geheimnisse des Bronzegusses. Die Erzählungen von Ch'ên Ho-ch'ing haben einen reichlich romanhaften Klang, und das einzige ziemlich sichere Werk der Schule, die beiden Steinlöwen des Tōdaiji, die nach einer Nachricht von 1452 ein gewisser Lu-lang und drei andere Chinesen 1196 gemeißelt haben sollen (Tōdaiji Taikyō 1), haben eigentlich nur wegen des ungewöhnlichen Materials Bedeutung. Einem Manne wie Kōkei, der damals schon in reifem Mannesalter stand, kann dieser ärmliche Block nur sehr wenig gesagt haben. In ihm, dem 5. Meister der Shichijō-Werkstatt werden wir den Schöpfer des Kamakura-Stiles zu sehen haben. den dann Unkei und seine Mitarbeiter zur Höhe führten.

Die erste bekannte Arbeit des Meisters, der Dainichi des Enjōji in Nara (Bukkyō Bijutsu Shiryō II), wurde 1171 begonnen und 1176 vollendet, fällt also noch in die Heike-Zeit. Ein Jugendwerk kann er nicht sein, da sich der Meister in der Inschrift schon Daibusshi nennt und seinen angeblichen Sohn Unkei an der Arbeit beteiligt. Die Bezeichnung des Unkei als Schüler läßt allerdings nicht darauf schließen, daß er ein Sohn des Kōkei war, wie die Überlieferung will. Als die Fujiwara an den Wiederaufbau ihres Familientempels Kōfukuji gehen, der mit den anderen großen Tempeln von Nara gegen die Taira Partei genommen hatte und deshalb 1181 zerstört worden war, fällt Kōkei die ungeheure Aufgabe zu, den langsam erstehenden Tempelhallen ihre statuarische Ausrüstung zu schaffen. 1188 beginnt er sein Hauptwerk, die vielarmige Kwannon im Nanendō des Kōfukuji mit den vier Himmelskönigen und den sechs Patriarchen der Hossō-Schule, der der Kōfukuji gehört (Kōfukuji Taikyō 3, 8). Der Kamakura-Stil ist hier schon völlig ausgebildet; der stürmische Schwung der Figuren, der tiefe, starke Lichtkontraste suchende Schnitt stellt sich in bewußten Gegensatz zu der sanften und etwas leeren Linienschönheit der Fujiwara. Kōkeis Sohn(?) Unkei vollendet sein Werk. Eine der Tücken der Geschichte hat uns allerdings die Lebensarbeit gerade des größten japanischen Bildners fast ganz vorenthalten, trotz der zahllosen angeblichen Unkei der japanischen Tempel, die ein Regiment fleißiger Holzschnitzer nicht schaffen könnte. An dem Dainichi des Enjōji ist er nur als Schüler beteiligt, und auf dem Hachiman des Kwaikei steht er, der größte Meister seiner Zeit, seltsamerweise nur an bescheidener Stelle in der langen Reihe der Gehilfen. Im übrigen können wir uns nur auf die immerhin etwas zweifelhaften Nachrichten der Chroniken stützen. Sicher gehört ihm einer der beiden kolossalen Tempelwächter im Südtore des Tōdaiji von 1203 (Temple Treasures 409—410) — wir wissen nur nicht welcher. Zweifelhafter ist der großartige Aizen — eine dem Fudō verwandte mystische Gottheit —, die aus dem Hachiman-Heiligtume in Kamakura in die Sammlung Koïzumi gekommen ist (Katalog Taf. 36ff.). So müssen wir unser Urteil über Unkei allein auf die Skulpturen im Hokuëndō des Kōfukuji stützen, die das Tagebuch des Stifters Fujiwara Iyezane (1179—1242) selbst als Anfang 1209 begonnenes Werk des Unkei nennt. Erhalten ist die Hauptfigur, ein Maitreya, und vor allem zwei Patriarchen, Vasubandhu und Hsüan-tsang (fälschlich auch als Asangha bezeichnet, Kōfukuji Taikyō 2 und 11). Die beiden grandiosen Bildnisse (Abb. 129, 131), in denen Göttliches in individuellste Formen gekleidet ist, zeigen besonders deutlich, wie der Geist der Tempyō-Zeit bei der Berührung mit der alten Kunst von Nara in den Kamakurameistern wieder auferstehen. Von Unkeis Bruder Jōgaku, dem dritten der großen

Abb. 129. Unkei, Hsüan-tsang, Holz, bemalt. Höhe 190 cm. 1209. Kōfukuji, Nara. Nach Japanese Temple Treasures.

Abb. 130. Tankei(?), Vasubandhu. Holz, bemalt. Höhe 179 cm. Mitte des 13. Jahrhunderts. Rengeōin, Kyōto. Nach Japanese Temple Treasures.

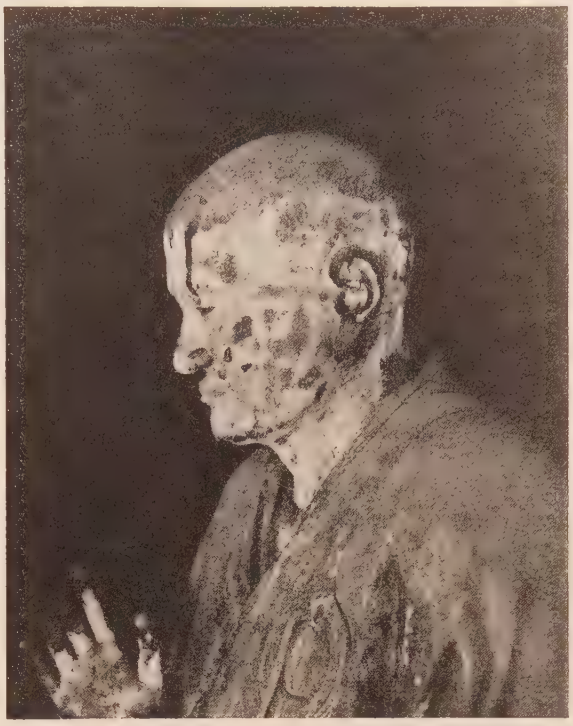


Abb. 131. Kopf der Statue Abb. 129.

Erneuerer von Nara besitzen wir überhaupt nichts. Um so besser kennen wir Kōkeis Hauptschüler Kwaikei, von dem uns mindestens neun bezeichnete und neun sonst gesicherte Werke aus den Jahren 1190 bis 1219 überliefert sind, darunter der von ihm und 26 Mitarbeitern gefertigten Hachiman (Kaiser Ōjin) in Priestertracht von 1202 (Temple Treasures 420), einer der Tempelwächter im Südtore des Tōdaiji (s. bei Unkei, 1203), der Jizō desselben Tempels (Taikyō 7, zwischen 1202 und 1203) und der Amida des Tōshōdaiji (zwischen 1216 und 1218, Taikyō 4). Er hat wenig von der titanischen Kraft des Unkei und ist stärker in den Fujiwaratraditionen befangen. Über Jōkei, wahrscheinlich den Mitschüler, nicht den Sohn des Unkei, sind wir durch acht sichere Skulpturen zwischen 1184 und 1229 fast ebensogut unterrichtet. Der Vimalakirti von 1196 (im Kōfukuji, Taikyō 11), von dem der zugehörige Manjushri (Taikyō 9) wohl nicht zu trennen ist, der Indra desselben Tempels (Taikyo 5) von 1202 und die Kwannon des Kuramadera von 1226 bis 1229 (Temple Treasures 418) charakterisieren ihn als sehr geschickten, aber etwas glatten Künstler. Die beiden Tempelwächter im Saikondō des Kōfukuji (Taikyō 2), die bisher als sein Hauptwerk galten und ihn auf die Höhe Unkeis gestellt hätten, sind in ihrer heutigen Form das Werk eines sonst unbekannten Zenzō von 1288, der damit in die Reihe der großen Kamakura-Meister eintritt. Tankei, Unkeis Sohn, galt zu seiner Zeit als seinem Vater ebenbürtig: zu uns spricht er nur durch den ziemlich unbedeutenden Bishamon des Sekkeiji (Tosa) mit zwei Begleitfiguren (Kokka 350). Wahrscheinlich gebührt ihm aber der Hauptanteil an der großartigen Gruppe der 1000armigen Kwannon mit ihren 28 Begleitern im Rengeōin (Kyōto). Die Überlieferung schreibt sie meist dem Unkei zu; da sie aber zwischen 1251 und 1264 entstanden sein muß, kann sie mit einem Meister, der schon 1171 tätig war, unmittelbar nichts zu tun haben. Vermutlich hat Tankei die zerstörte Arbeit des Vaters wiederhergestellt. Trotz mancher ungeschickter Ausbesserungen gehören Gestalten, wie der flötenblasende Garuda und der als Einsiedler dargestellte Vasubandhu (Abb. 130) zu den mächtigsten Schöpfungen der ostasiatischen Bildnerei (Kokuhō 148, Temple Treasures 414—415). Daß Tankei die gewaltige Arbeit in so kurzer Zeit nicht allein bewältigen konnte, ist an sich wahrscheinlich; bewiesen wird es durch die Inschrift eines sonst unbekannten Jōben auf dem prächtigen Windgotte, der zu der Gruppe gehört (Shimbi Taikwan VIII). Aus der Werkstatt des Kōkei ist auch Kōshō hervorgegangen, der nach der Inschrift auf dem großen Jizō eines verschieden geschriebenen Namensvetters 1237 anscheinend eben verstorben war (Tōdaiji, Zōzō Meiki 75). Sein Hauptwerk, die Amidatrinität des Kondō im Hōryūji, die als Ersatz für die 1098 gestohlene Gruppe des Tori dienen sollte und deshalb in Bronzeguß ausgeführt werden mußte (1231—1232, Hōryūji Taikyō 46) gibt uns als ausgesprochen archaistische Stilimitation in einem ungeläufigen Material keine rechte Vorstellung von seiner Art, eher die sehr realistische Statue des Wanderpriesters Kūya (903—972) im Rokubara Mitsuji (Kokuhō 607, Zōzō 73). Ein Enkel des Unkei, Kōen, ist uns durch drei treffliche Werke aus der Mitte des 13. Jahrhunderts bekannt, eine Gruppe von Höllenrichtern im Byakugōji (Saidaiji Taikyō 4 und 12, datiert 1259), eine Nebenfigur aus einer Lokapāla-Gruppe in der Sammlung Kawasaki (1268, Kokka 301) und eine große Monjutrinität der Sammlung Koïzumi (Katalog 47). Kōben, der uns durch seine beiden teuflischen Lampenträger im Kōfukūji (Taikyō 2) von 1215 vertraut ist, muß nach dem Namen ebenfalls der Werkstatt des Kōkei nahestehen — die Schul- und Verwandtschaftsverhältnisse all dieser Künstler sind sehr dunkel —, während Kōyū, der 1251 den Höllenkönig im Ennōji zu Kamakura bezeichnet (Kokka 398), sich trotz des scheinbaren Anklangs des Namens durch seine Schreibung als Angehöriger einer anderen, wahrscheinlich lokalen Schule kundgibt. Namenlos bleibt für uns der 14 m hohe Riesenbuddha von Kamakura, ursprünglich ein Shaka, heute ein Amida, dessen Geschichte sehr umstritten ist (Abb. 132, Hirako, Bukkyō Geijutsu 639, 664). Nach der üblichen Überlieferung ist dieser eindrucks-

Abb. 132. Der Große Buddha von Kamakura. Bronze, 14 m. Um 1250. Nach Teikoku Bijutsu Shiryō.

vollste der japanischen „Großen Buddha" von einem Ono Gorōemon 1252 in Bronze gegossen worden. Das Material ist im 13. Jahrhundert eine seltene Ausnahme; sonst kennt es wie die Fujiwara-Zeit nur das Holz.

Die Bildniskunst wird in der Kamakura-Plastik zu einem monumentalen Realismus gesteigert, der unmittelbar an die Traditionen der Tempyō-Zeit anknüpft. Der ergreifende Shunjō († 1195) im Tōdaiji (Temple Treasures 427) und der mächtige Eison (1201—1290), im Saidaiji (Abb. 133, Saidaiji Taikyō 1) sind nur einige Belege für diese neue Porträtkunst. Die Shintō-Gottheiten, die ja immer in durchaus weltlichem Geiste behandelt wurden, sehen jetzt beinahe wie plastisch gewordenes Hofvolk der Yamato-Rollen aus (Tamayorihime von 1251 im Mikumari Jinja, Temple Treasures 426), und die beiden, offenbar einer originellen lokalen Schule entstammenden Bildnisse des Uësugi Shigefusa (Ende 13. Jahrhunderts, Abb. 134) im Meigetsuin und des Shikken Hōjō Tokiyori (1226—1263) im Kenchōji (Kokka 242) sparen den Dargestellten nicht einmal das leichte Lächeln, das über den Hofszenen der gleichzeitigen Makimono liegt.

In der Kamakura-Zeit hat die japanische Plastik wohl ihr Eigenstes und Stärkstes gegeben. Den Sieg aber erringt doch die Tradition des Jōchō, die auch im 13. Jahrhundert neben dem neuen Stile des Kōkei und des Shichijō Bussho weiterlebt und im 14. Jahrhundert wieder die Alleinherrschaft gewinnt. Welchen Weg die religiöse Plastik geht, zeigt die elfgesichtige Kwannon des Hōkongōin, die Kikai u. a. nach sechsjähriger Arbeit 1319 vollendeten (Temple Treasures 434), noch deutlicher die Kichijōten des Kōfukuji von 1340 (Taikyō 10). Daß sich in den Weihinschriften die Künstler der Fassung neben den Schnitzern nennen, ist in der Kamakura-Zeit etwas Alltägliches. Auf der Kichijōten aber erscheint der Edokoro (Vorsteher des Malerateliers) Daibusshi Myōson als der Hauptmeister an erster Stelle, während sich der Schnitzer Kwankei bescheiden mit dem zweiten Platze begnügt. In der Tat kam es auf ihn nicht mehr besonders an, seit die Fujiwara-Vorbilder in einer beinahe fabrikmäßigen Produktion stereotypiert wurden. Auch die Masken für die Tempeltänze, von denen uns das 13. Jahrhundert noch sehr schöne Formen überliefert (Arbeiten des Aën, Saidaiji Taikyō 11, dat. 1203, des Inken, Tōdaiji Taikyō 12, dat. 1207), haben seit dem 14. Jahrhundert nichts mehr zu bedeuten. An ihre Stelle treten ein Jahrhundert später die Nōmasken; die angeblichen Nōmaskenschnitzer der Kamakura-Periode, wie Shakuzuru, der in neuester Zeit auch für Europa entdeckt worden ist, sind Legenden.

Weit stärker als die Plastik ist die Baukunst der Kamakura-Zeit von den chinesischen Vorbildern abhängig, die reisende japanische Priester, bald auch chinesische Mongolenhasser in Japan bekannt machten. Vor allem wurde die Architektur der fünf großen Zen-Klöster in Chehkiang in ihren japanischen Töchtergründungen nachgeahmt. Eine strenge, echt chinesische Symmetrie beherrscht diese Anlagen, die im Gegensatze zu den Tempeln der älteren chinesischen Sekten ebenes Gelände bevorzugen. Die zahlreichen Kultbauten der anderen Schulen werden nur durch eine schlichte Buddhahalle und Vortragshalle vertreten, die hinter einem meist sehr stattlichen Haupttore in einer strengen Achse liegen und rückwärts durch die Wohngebäude der Mönche begrenzt werden. Größte Einfachheit der Formen und Farben vollenden den Gegensatz zu dem üppigen Aufwande anderer Tempelbauten. Leider hat das Schicksal die Zen-Architektur der Kamakura-Zeit fast ebenso grausam verfolgt wie ihre chinesischen Vorbilder, von denen nichts erhalten zu sein scheint. Von dem ersten chinesischen Zen-Tempel auf japanischem Boden, dem Kenchōji in Kamakura, den Taolung (1214—1278) im Jahre 1253 begründete, steht kein altes Gebäude, von den Bauten des Engakuji, einer Schöp-

Abb. 133. Unbekannter Meister. Der Priester Eison. Holz, bemalt. G. Höhe 89 cm. Ende des 13. Jahrhunderts. Saidaiji, Nara. Nach Saidaiji Taikyō.

Abb. 134. Unbekannter Meister, Ende des 13. Jahrhunderts. Uësugi Shigefusa. Holz, bemalt. Höhe 69 cm. Meigetsuin, Kamakura. Nach Japanese Temple Treasures.

Abb. 135. Rengeōin, Kyōto. Länge 118 m. 1266. Nach Tōyō Bijutsu Zufu.

fung des Tsu-yüan (1226—1286) aus dem Jahre 1282, war nur die Reliquienhalle erhalten — 1923 ist auch sie ein Opfer des großen Erdbebens geworden. Immerhin ist der zierliche Bau von 9 m im Quadrat, eigentlich nur ein kühn profiliertes schweres Schindeldach auf Pfählen, das von einer niedrigen bedachten Gallerie umgeben ist, durch Aufnahme und Pläne so genau bekannt, daß seine Wiedererrichtung ernsthaft erwogen werden kann (Japanese Temple Treasures 80 bis 83). Im übrigen sind wir ausschließlich auf die Bauten der Ashikaga-Zeit angewiesen.

Aus anderen chinesischen Quellen schöpfte der große Neugründer des Tōdaiji Shunjō († 1195), der mit Eisai zusammen China besucht und bei dieser Gelegenheit wohl auch den Ch'ên Ho-ch'ing für die Bronzearbeit am großen Buddha gewonnen hatte. Die neuen Bauten des Tōdaiji, wie das Südtor (Temple Treasures 73—76), die Halle des Rōben und der Glockenturm (ebenda 77—79) gleichen Illustrationen zu dem Architekturwerke des Li Ming-chung (s. S. 77), das nach den erhaltenen chinesischen Bauten kaum verständlich wäre. Auf indische Formen gehen wohl die für japanische Tempelanlagen bezeichnenden Schatztürme, Tahōtō, zurück, deren ältesten der Ishiyamadera besitzt (Temple Treasures 67—68); in China ist dieser Stupa-Typ anscheinend nicht erhalten.

Der architektonische Stil der Fujiwara besteht indessen neben diesen beiden chinesischen Schulen ruhig weiter fort. Der imponierendste Bau dieser Richtung, das Rengeōin in Kyōto, wurde als Ersatz für eine kurz vorher verbrannte Anlage von 1165 im Jahre 1266 vollendet, hält also absichtlich an dem Fujiwara-Stile fest (Abb. 135, Temple Treasures 71—72). Im Innern des auffallend langen und schmalen Tempels, der mit seinen 118 zu 16 m der größte aller älteren Kultbauten Japans sein wird, stehen die S. 155 genannten Gottheiten mit einem Heere von 1000, meist späteren Kwannonfiguren. Die architektonisch sehr einfache Halle für das S. 121 erwähnte Mandara der Chūjō (Temple Treasures 69—70), ein Werk des Baumeisters Fujii Tomo-

sada von 1242, ragt vor allem durch die Pracht der inneren Ausstattung hervor. Der Altar ist, reicher fast als im Konjikidō, mit Goldlack und Perlmutter verziert, die Altartüren tragen einen Lotusteich in Gold- und Silberlack. Als Meister nennt sich mit berechtigtem Stolze Fujiwara no Sadatsune; die Titulatur wie der aristokratische Name verraten, daß schon damals das edle Handwerk in Japan höherer Ehren genoß als bei irgendeinem Volke der Welt.

Die japanische Literatur nennt uns noch manchen anderen Lackmeister; sie stehen aber zu keinem der nicht allzu zahlreich erhaltenen Lacke in Beziehung. Völlig gesichert ist der Toilettekasten des Rinnōji in Nikkō (Kokka 303) durch sein Datum 1228; er trägt in flachem und leicht erhabenem Gold- und Silberlack die Landschaft von Sumiyoshi bei Ōsaka auf einem Grunde grober Goldschuppen. Etwa 100 Jahre später (vor 1342) wurde der Kleiderkasten des Kongōbuji (Kokuhō Zenshū 478) gestiftet, der auf grobem Goldschuppengrunde Eichenblätter in Perlmuttereinlagen auf dreieckigen Goldlackreserven zeigt. Bei den anderen Lacken sind wir auf den Vergleich mit den entsprechenden Arbeiten an Bauten und auf mehr oder weniger zuverlässige Überlieferung angewiesen. So gilt der mit seinem ganzen Inhalt an Kleingerät erhaltene Toilettekasten im Mishima-Heiligtume (Kokuhō 520) als Gabe von Yoritomos Gemahlin Masako; eine Landschaft mit blühenden Pflaumenbäumen, Wildgänsen usw. in leichtem Goldlackrelief und Silbereinlagen auf Goldgrund bildet den Zierat. In dem Schreibkasten des Hachiman-Heiligtumes in Kamakura, der von Kaiser Goshirakawa dem Yoritomo geschenkt sein soll, hat der Goldlackgrund zum ersten Male seine volle sinnliche Pracht erreicht (Abb. 136, Kokuhō 619/620, Kokka 236, Temple Treasures 474); der Dekor, ein Chrysanthemumbusch mit fliegenden Sperlingen, beschränkt sich auf Perlmuttereinlagen. In allen diesen Werken ist der Einfluß der Yamato-Malerei unverkennbar, so vollkommen lackmäßig auch die malerische Vorzeichnung für die Zwecke des Gerätes umgebildet ist. In dem Schreibkasten der Sammlung Nezu (Abb. 137), der in zweifarbigem

Abb. 136. Deckel eines Schreibkastens, Goldlack mit Perlmuttereinlagen. Höhe 30 cm. Ende des 13. Jahrhunderts? Hachimangū, Kamakura. Nach Japanese Temple Treasures.

Abb. 137. Deckel eines Schreibkastens. Schwarz- und Goldlack. Höhe 23 cm. Mitte des 13. Jahrhunderts. Sammlung Nezu, Tōkyō. Nach Moyō Shūsei.

Abb. 138. Urne für Pulvertee. Steinzeug, dunkelbraun glasiert, mit hellbraunem Überlauf. Höhe 8 cm. Seto, 13.—14. Jahrhundert. Museen, Berlin.

polierten Goldlack (Togidashi) auf Schwarzlackgrund ausgeführt ist, wird das Yamato-Bild fast unverändert auf das Gerät übertragen. Der Lack zeigt besonders deutlich das Ashide, eine auf Japan beschränkte kalligraphische Ornamentik, die wir schon in den Rollen von Itsukushima vollkommen ausgebildet finden. Der poetische Text, der in dem Bilde anklingt, wird mit der Zeichnung völlig verwoben, oft geradezu hineingeheimnißt, so daß der Sinn in Rebusart sich erst aus der Verbindung von Bild- und Schriftzeichen ergibt (Kawasaki, Kokka 30ff.). Diese sehr häufige Verzierungsart, die für den belesenen Japaner dem unmittelbaren einen eigenen poetischen Reiz hinzufügt, findet sich auch auf dem Schreibkasten des Marquis Tokugawa mit der „Halle langen Lebens" (Kokka 266); dem chinesischen Motive entspricht aber ein chinesisches Gedicht. Der Stil des in Perlmuttereinlagen und leicht erhabenem Goldlacke ausgeführten Bildes weist den Lack in die Kamakura-Periode. Durch vollendete Harmonie von Form und Dekor zeichnen sich die Tempeltische mit Perlmuttereinlagen aus, deren ältesten der Tōdaiji besitzt (Japanese Temple Treasures 473). Noch feiner als dieser Schwarzlack ist ein dreibeiniger Tisch mit ähnlichem Zierat auf grobem Goldpulvergrunde in der Sammlung Kano (Nada). Hier wie bei dem Toilettekasten der früheren Sammlung Doi, der auf Goldlackgrund mit Textilmustern in Perlmutter eingelegt ist (Kokka 314), haben offenbar Stoffe den Lackmeister inspiriert. Für die Geschichte der Lackkunst hat die Kamakura-Zeit hohe Bedeutung durch Vollendung von Stil und Technik der Perlmuttereinlagen, durch die Ausbildung des Goldlackgrundes und die ersten Versuche in Relieflack. Auch das wichtigste Gerät des Lackmeisters, der Schreibkasten (Suzuribako), ein nahezu rechteckiger Kasten mit Stülpdeckel, der den Reibstein, den Wassertropfer und die Pinsel nebst kleinem Schreibgerät aufnimmt, scheint in dieser Zeit seine typische Form gefunden zu haben. Am wenigsten bedeutet gerade die Lacktechnik, die nach ihrem japanischen Namen zu schließen als eine besondere Ruhmestat der Kamakura-Zeit gelten will. Das Kamakurabori, angeblich eine Erfindung des Kōen (s. S. 155), ist Holzschnitzwerk mit einem Überzuge von Schwarzlack unter einer Rotlackdecke, die an einzelnen Stellen den schwarzen Grund sehen läßt — offenbar eine billige Nachahmung der kostbaren geschnittenen Lacke Chinas. Im allgemeinen beschränkt es sich auf ziemlich grobe Verzierungen größerer Geräte, wie buddhistischer Altäre (Kenchōji, Kamakura, Kokuhō 397) und Altartische. Seiner Herkunft entsprechend überwiegen rein chinesische Motive, Löwen und Päonien u. ä.

Noch mehr wird die Töpferei bereichert. So schwer es bei den nahen Beziehungen zu China zu verstehen ist, — es sieht so aus, als wenn sich die Japaner bis zum 13. Jahrhundert mit einer höchst primitiven unglasierten Töpferei begnügt hätten, die nicht einmal im Ofen, sondern in offenem Feuer gebrannt wurde. Glasierte Ziegel, die sich nicht selten an der Stelle alter Palastbauten gefunden haben, machen diese freiwillige Selbstbeschränkung nicht begreiflicher. Allerdings übernimmt im japanischen Haushalte Lackgerät einen so großen Teil der Aufgaben, die bei uns der Keramik zufallen, daß der beste Lehrmeister, die Not, ausblieb. Der Tee, später das Hauptmotiv der japanischen Töpferei, war in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts noch ein seltener Luxus, von den meisten mit Mißtrauen betrachtet, von der vornehmen Welt als Heilmittel, besonders

gegen die Folgen alkoholischer Ausschweifungen geschätzt. Am höchsten stellten ihn die Zen-Priester als den Feind des Schlafes, der ihre oft wochenlang fortgesetzten geistigen Exerzitien höchst unerwünscht störte. Daß sich Katō Shirōzaëmon Kagemasa — abgekürzt Tōshirō —, ein Töpfer aus dem alten Töpferdorfe Seto in Owari, gerade der chinesischen Pilgerfahrt des Zen-Priesters Dōgen anschloß, ist also vielleicht kein Zufall. Es liegt sehr nahe anzunehmen, daß er dem Zen das Teegerät schaffen sollte, das es brauchte und in Japan nicht fand. Jedenfalls ist die künstlerische Töpferei Japans dem Zen von seinen ersten Anfängen an innig verbunden geblieben. Was und wo Tōshirō während seines fünfjährigen Aufenthaltes in China (1223—1228) studierte, wissen wir nicht genau: von der Sung-Keramik der europäischen Sammlungen kann ihn höchstens das Chien-yao (s. S. 76) beschäftigt haben. Die Döschen, die er nach seiner Rückkehr chinesischen Schmink- und Puderdosen unbekannter Manufakturen, zweifellos nicht der großen und berühmten Öfen nachschuf, ähneln den Temmoku noch am meisten. Es sind kleine, auf der Scheibe geformte, aber fast nie ganz regelmäßige Büchsen aus Steinzeug, meist mit doppelter geflossener Glasur, in sehr dunklen, um schwarz und braun spielenden Tönen (Abb. 138). Sie gelten heute als Teeurnen (Chaire); ob sie ursprünglich so gemeint waren, steht dahin. Jedenfalls ist es seltsam, daß dem Tōshirō und seinen Nachfolgern Teeschalen, die der Teetrinker doch in erster Linie vom Töpfer fordern mußte, durchaus nicht zugeschrieben werden. Allerdings liegt die Geschichte der älteren Seto-Keramik ganz im argen. Die Haarspaltereien der Teemeister, die unzählige Arten des Alt-Seto unterscheiden und den einzelnen Meistern der Tōshirō-Familie alle möglichen Werke zuschreiben, haben offenbar keine historische Grundlage.

Abb. 139. Reliquiar, vergoldete Bronze. Höhe 37 cm. Ende des 13. Jahrhunderts. Saidaiji, Nara. Nach Japanese Temple Treasures.

Literatur: Katō, Owari no hana, Ichinomiya 1920.

Die Künste des Metalles werden für uns immer noch fast ausschließlich durch buddhistisches Gerät vertreten. Aber aus Kultgeräten, wie dem zierlichen Goldbronzereliquiar des Saidaiji, das mit Eison (s. S. 156) in Verbindung gebracht wird (Abb. 139, Japanese Temple Treasures 479, Saidaiji Taikyō 3), können wir ebensogut auf eine ausgebildete weltliche Goldschmiedekunst schließen wie aus den Beschlägen der Heikerollen (s. S. 144). Auch zu den Bronzevasen des Hokkeji von 1325 (Histoire de l'art du Japon S. 140), die zur Aufnahme der Kultblumen dienten, können die Gegenstücke des täglichen Lebens nicht gefehlt haben. Für den Japaner ist auch die Waffe etwas wie ein Gegenstand der Anbetung. Sie hat in der Kriegerzeit der Kamakura-Shogune ihre höchste Ausbildung gefunden: die Meisterklingen der Masamune, Muramasa, Yoshihiro sind vielleicht als Gerät das vollkommenste, was die Menschheit geschaffen hat. Noch etwas früher treten die Plattner der Myōchin-Familie auf den Plan; die klassische Form der japanischen Rüstung ist im wesentlichen ihr Werk, und sie haben in 27 Geschlechtern vom Ende der Fujiwara- bis

zum Ende der Tokugawa-Zeit beinahe eine Monopolstellung behauptet. Trotz kleiner Wandlungen in der Form ist der Stil der japanischen Schutzwaffe mehr als ein halbes Jahrtausend fast unverändert geblieben; ein Panzer der Tokugawa sieht nicht wesentlich anders aus als etwa die Rüstungen des Itsukushima-Heiligtumes und Ōyamazumi Jinja (Temple Treasures 398—402), die angebliche Rüstung des Yoshitsune (1159—1189) im Kasuga-Tempel (Kokuhō 578/79) oder die sog. Rüstung des Kusunoki Masashige (1294—1336) im Kwanshinji, die allerdings sämtlich nichts weniger als sicher datiert sind. Den Plattnern und neben ihnen den Schwertfegern fiel auch der Beschlag des Kampfschwertes zu, der im Gegensatz zu dem reich ziselierten, aber durch strenge Vorschriften gebundenen Zierat der Hofschwerter (z. B. Schwerter in Itsukushima, Temple Treasures 476) sich mit dem praktisch unbedingt notwendigen begnügte. Das 1299 dem Atsutajingū (Nagoya) geweihte Schwert (Kokuhō 340) trägt aber ein vollkommen kampfmäßiges Stichblatt aus vergoldeter Bronze mit ziselierten Kranichen.

Ashikaga-Zeit.

In der Ashikaga- oder Muromachi-Zeit, wie sie nach dem Quartier der shogunalen Residenz auch genannt wird, kostet das Kaiserhaus den Becher der Demütigung bis zur bitteren Neige aus. Aber seinen Herren, den Shōgun, selbst geht es nicht viel besser; seit der Mitte des 15. Jahrhunderts haben sie neben den mächtigen Feudalherren nur noch sehr wenig zu bedeuten. Die Hauptstadt Kyōto selbst wird unter den Augen der mit gepackten Koffern regierenden Shōgun der Schauplatz furchtbarer Kämpfe, die ganze Stadtteile in Asche legen und unersetzliche künstlerische Werte vernichten. Dem endlosen, kaum noch zu übersehenden Kampfe aller gegen alle macht schließlich ein kleiner Daimyō (Feudalfürst) in Owari, Oda Nobunaga, den militärische und diplomatische Begabung zum Herrn von Mitteljapan erhoben hatte, ein sehr vorläufiges Ende. 1573 verschwindet der letzte Ashikaga-Shōgun aus der Geschichte, mit ihm für eine Frist von 30 Jahren die Institution des Shogunates selbst.

Die politische Schwäche und Unfähigkeit der Herrscher des Ashikaga-Hauses war zu einem guten Teile in ihren künstlerischen Neigungen begründet. Mehrere erhoben sich als Maler weit über das dilettantische Maß, fast alle waren nicht nur feine Kenner und Sammler, sondern Meister künstlerischer Lebensführung, also die rechten Söhne ihrer Zeit, die bei allem Elende ein goldenes Alter der Kunst bedeutet. Der jämmerliche 8. Shōgun Yoshimasa (1435—1490, regiert 1443 bis 1474) war der größte dieser fürstlichen Mäzene; seine Zeit, die nach der 1480 erbauten Altersresidenz an den Ostbergen (Higashiyama) genannt zu werden pflegt, ist für den Japaner, was die Epoche der Medizäer für den Italiener bedeutet.

Die buddhistische Plastik freilich eilt mit fast unbegreiflicher Schnelligkeit ihrem Untergange zu.

Von dem Wirken des Kōkei und seiner Nachfolger ist kaum noch ein schwacher Nachhall geblieben. Im ganzen begnügen sich die Busshi, denen die beiden mächtigsten Schulen, das Zenshū und Shinshū, überhaupt kaum noch etwas zu tun gaben, mit insipiden Wiederholungen der Fujiwara-Vorbilder. Nur in den Priester- und Stifterbildnissen der Zen-Tempel lebt noch etwas von dem Geiste der Kamakura-Bildnerei fort (Bildnisse des Ashikaga Yoshimitsu im Rokuonji, Kokuhō Zenshū 427, des Yoshimasa im Ginkakuji, Shimbi Taikwan VI). Seit dem 15. Jahrhundert schafft sich das aus ländlichen Tänzen hervorgegangene Nō, kurze Singspiele meist buddhistischer Färbung, unter der Führung bedeutender Dichter und Sänger seine festen Formen, vor allem Typenmasken von Göttern und Dämonen, historischen Persönlichkeiten und Frauen — deren Rollen von Männern gespielt wurden — neben den komischen Charaktermasken für die Kyōgen genannten derben Zwischenspiele in Prosa. Die ersten sogenannten Zehn und Sechs Maskenmeister sind reichlich schattenhaft und wohl Produkte

Abb. 140. Minchō (1352—1431), Rakan. Farben auf Seide. Höhe 170 cm. Früher Tōfukuji, jetzt Museen, Berlin. Nach Gumpō Seigwan.

Abb. 141. Keishoki, Ende 15. Jahrhundert, Daruma. Tusche auf Papier. Höhe 95 cm. Nanzenji. Nach Japanese Temple Treasures.

späterer Stammbaumfabrikation. Von Sankōbō ab, von dem die drei Stämme der großen Schnitzerfamilie Deme ausgehen, stehen wir auf leidlich festem Boden. Die Nō-Masken können sich mit den großartigen Masken der Tempeltänze nicht messen, wirken aber neben der gleichzeitigen Kultplastik beinahe als persönliche Kunstwerke.

Noch rascher geht es mit der Kultmalerei zu Ende. Ein starker Bedarf sorgt noch immer für eine reiche Produktion, aber es ist schwerlich ungerecht, wenn man vom 15. Jahrhundert ab Meister und Werke ignoriert. Und mit dem Yamato-E steht es kaum besser, obwohl einige Meister wie Tosa Mitsunobu (1434—1525) am Kaiserhofe zu höchsten Ehren aufstiegen und heute

Abb. 142. Shūbun, Mitte des 15. Jahrhunderts, Landschaft, Ausschnitt. Höhe 52, g. Höhe 118 cm. Sammlung Marquis Hachisuka, Tōkyō. Nach Tōyō Bijutsu Taikwan.

Abb. 143. Sesshū, 1420—1506, Winterlandschaft, Tusche auf Papier. Höhe 45 cm. Manjuin, Kyōto. Nach Japanese Temple Treasures.

noch eines seltsamen Ruhmes genießen. Die Maler der Tosa-Familie, die mit diesem Namen Anspruch auf die Nachfolgeschaft des Tsunetaka (s. S. 130) erhob, folgen nur in den äußerlichsten Dingen dem Vorbild der namenlosen Kamakura-Meisterwerke; im ganzen verdient diese Papageienkunst kaum noch Erwähnung.

Die künstlerische Kraft der Zeit wandte sich ganz anderen Zielen zu, Zielen, die im wesentlichen das China der Süd-Sung steckte.

Schon in der Kamakura-Periode waren die Beziehungen zu China wieder sehr eng geworden, nicht ohne Mitwirkung der Mongolen, vor deren kulturellen Großtaten mancher Anhänger der Sung in dem einzigen unabhängigen Reiche Ostasiens Zuflucht suchte. Der mächtige Aufschwung, den im 13. Jahrhundert die Zen-Sekte nimmt, ist ebensosehr das Werk chinesischer Emigranten wie japanischer Chinapilger. Unter den chinesischen Ming aber werden diese Fäden noch viel fester geknüpft: in den 150 Jahren zwischen 1401 und 1548 besuchen nicht weniger als 12 amtliche Gesandtschaften China, nicht zu reden von dem ganz unübersehbaren Verkehre Privater. Umgekehrt fanden zahlreiche Chinesen in Japan eine Heimstätte, und daß auch das amtliche China Japan nicht

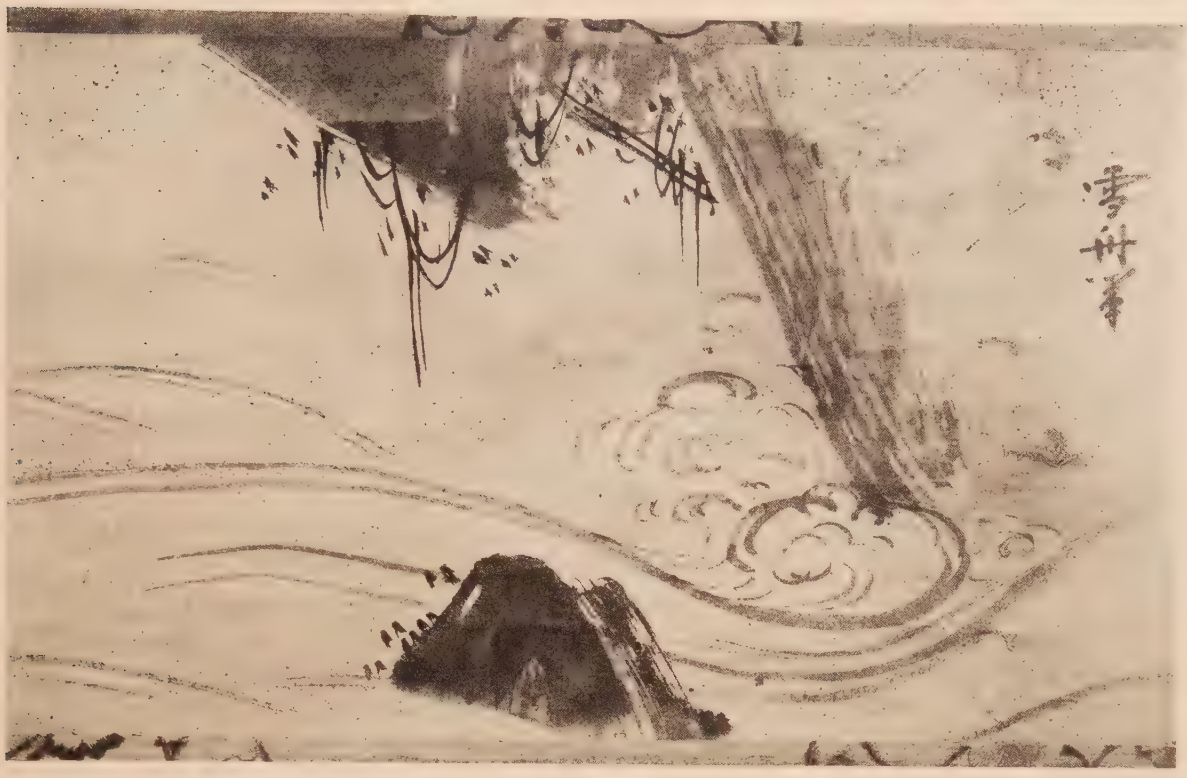


Abb. 144. Sesshū, 1420—1506, Bach. Tusche auf Papier. Höhe 14,5 cm. Sammlung Nezu, Tōkyō. Nach Gumpō Seigwan.

mißachtete, haben wir S. 91 gesehen. An diesem wechselseitigen Verkehre hatten die Zen-Priester sehr wesentlichen Anteil, aber sie suchten nicht, wie früher, Erbauung oder Erbauungsbilder, sondern ganz einfach Kunstwerke. Die japanischen Großen, an ihrer Spitze die Shōgune, waren Sammler in einem beinahe modernen Sinne, wenn sie auch in den Kunstwerken in erster Linie Gerät sahen, dessen sie vor allem für ihre Teesitzungen bedurften. Aus dem zeremoniellen Teetrinken der Zen-Mönche, die das geistige Leben der Ashikaga vollkommen beherrschen, war ein Gesellschaftsspiel von klarer künstlerischer Form geworden, soviel ihm an der Verfeinerung des späteren Chanoyu noch fehlte. Bilder und Gerät für diese Anfänge des Teezeremonials lieferte fast ausschließlich China, aber nicht das China der Ming, das sich ganz anderen Zielen zugewandt hatte. An dem Wên-jên-hua der Ming-Zeit scheinen die japanischen Emissäre teilnahmslos vorübergegangen zu sein; von dem größten, Sesshū, wird ausdrücklich berichtet, daß er von den chinesischen Meistern seiner Zeit — in der ein Shên Chou lebte! — nichts zu lernen gefunden habe. Die Aufmerksamkeit der Japaner richtete sich ausschließlich auf die Akademie der Sung, vor allem der Süd-Sung, und auf die Zen-Schule des Mu-hsi, die sich bei den gebildeten Chinesen keiner sonderlichen Achtung erfreuten, — also auf die Kunst von Chehkiang, in das der Weg über den Hafen Ning-po zuerst führte. Einer lokalen Schule dieser Hafenstadt selbst verdankten sie die Arhat-Darstellungen, die zur Ausstattung der Zen-Klöster gehörten.

So sind die 16 Arhat des Ryōzen (um 1350) im Kenninji, Kyōto, (Tōyō Bijutsu Taikwan III) geradezu Kopien einer berühmten Arhat-Serie, die wir in verschiedenen chinesischen und japanischen Fassungen kennen. Fast ebenso genau hält sich Minchō (1352—1431), ein Priester des Tōfukuji und der erste große Meister der neuen buddhistischen Kunst des Zen, in den 500 Rakan (Lohan) des Tōfukuji an die 500 Lohan des Li T'ing-kuei und Chou Chi-ch'ang (S. 71) oder an eine gemeinsame Vorlage (Abb. 140). Auch seinem riesenhaften Nirwana in demselben Tempel liegt zweifellos ein chinesisches Original zugrunde, in letzter Linie wohl das Nirwana des Wu Tao-tzŭ (S. 43). Sein Daruma (Dharma) und vor allem das Bildnis des Shōichi Kokushi (1202—1280) zeigen dagegen eine weiche, schwellende, echt japanische Pinselführung und eine höchst persönliche Kraft des Ausdruckes. Abbildungen Tōyō Bijutsu Taikwan III.

Abb. 145. Sesson, Mitte des 16. Jahrhunderts, Sturm. Leichte Farben auf Papier. Höhe 22 cm. Früher Sammlung Satake. Nach Teikoku Bijutsu Shiryō.

Wie dieser erste bedeutende Schöpfer des neuen zenistischen Erbauungsbildes gehören auch die japanischen Träger des Stiles der Süd-Sung-Akademie so gut wie sämtlich der Zen-Schule an. Sie gehen mittelbar oder unmittelbar von Josetsu aus, einem Priester des Shōkokuji, der etwa 1375—1450 gelebt haben muß. Wir besitzen nur ein sicheres und ziemlich unbedeutendes Werk, den „Welsfang" im Taizōin, ein buddhistisches Gleichnis, das er für den 1408 verstorbenen Shōgun Yoshimitsu „im neuen Stile" malte. Sein Schüler ist Shūbun (Mitte des 15. Jahrhunderts), ein bedeutender Landschafter im Stile der beiden großen Meister der südlichen Akademie (s. S. 69, Abb. 142), der sich gelegentlich auch im breiten Stile des Mu-hsi versuchte. Er gehört dem engsten Kreise des Yoshimasa an, als der erste einer langen Reihe shogunaler Hofmaler, deren Erbschaft im 17. Jahrhundert das Kano-Haus übernimmt und bis zum Jahre 1868 verwaltet. Aus Shūbuns Werkstatt im Shōkokuji gehen die fünf Hauptmeister des Sung-Stiles Nōami, Sōtan, Jasoku, Sesshū und Masanobu hervor. Von ihren Vorbildern übernahmen sie die rein chinesischen Motive und die strenge Konzentration des Tuschstiles.

Nakao Nōami (um 1405—1485), Kammerherr des Yoshimasa und Verwalter seiner Sammlungen, die ihn auch zu bescheidener literarischer Tätigkeit ermuntern (s. S. 72), folgt, soweit seine äußerst seltenen Arbeiten zu urteilen gestatten, vor allem Mu-hsi, dessen Werke den Kern und Stolz des shogunalen Besitzes bildeten. Von seinem Sohne Geiami (1432—1485), der das väterliche Hofamt weiterführt, besitzen wir fast nichts. Den vor kurzem für über 700000 M. versteigerten kleinen Wasserfall der früheren Sammlung Gō, ein Geschenk an Keishoki zu seinem Abschiede von Kyōtō (1480), heiligen in den Augen der japanischen Sammler diese historische Beziehung und die Aufschriften — nach Auffassung der Chinesen wie der Japaner, vor allem aber der Verehrer des Zen beinahe der Hauptbestandteil des Bildes. Die Kwannon mit dem Weidenzweige im Nanzenji (Abb. 146) gehört dagegen zu den lieblichsten und zartesten Schöpfungen der Zen-Kunst. Geiamis Sohn Sōami (etwa 1460—1530), der Größte der „Drei Ami", bleibt wie seine beiden Vorfahren der Hauptberater der fürstlichen Sammler und leistet ihnen als

Abb. 146. Geiami, 1432—1485, Kwannon. Tusche auf Papier. Höhe 82 cm. Nanzenji. Nach Tōyō Bijutsu Taikwan.

Abb. 147. Motonobu, 1476—1559, Landschaft, Schiebetür, Tusche auf Papier. Höhe 175 cm. Reiunin. Nach Motonobu Gwashū.

Teemeister, Gartenkünstler, wie als Gestalter häuslicher Form unentbehrliche Dienste. Als Maler, vor allem als Landschafter steht er der „südlichen" Schule der Sung, also der Art des Mi Fei, näher als irgendeiner der großen Ashikaga-Maler (Schiebetüren des Daisenin mit Landschaften, die acht Landschaften des Tung-ting-Sees bei Marquis Maëda).

Oguri Sōtan (1398 bis kurz vor 1486) fand nach einem abenteuerlichen und von der Legende reich ausgeschmückten Leben Zuflucht im Shōkokuji, später im Daitokuji. Er gilt vor allem als Tier- und Landschaftsmaler, sichere Werke scheinen nicht bekannt zu sein.

Abb. 148. Pagode des Daidempōin. 1515. Höhe 35,5 m. Nach Japanese Temple Treasures.

Von Soga Jasoku (gest. 1483), der nach langem weltlichen Leben im Daitokuji die Weihen erhielt, sind dagegen prachtvolle Landschaften (Schiebetüren im Shinjuan) und vor allem ein Triptychon der drei Hauptpatriarchen des Zen im Yōtokuin erhalten, die zum Mächtigsten zählen, was die japanische Malerei geschaffen hat.

Der Ruhm aller dieser Meister verblaßt vor der überragenden Größe des Sesshū (1420 bis 1506); sein riesiges Lebenswerk läßt sich heute noch gar nicht übersehen. Auch ihn zog das Zentrum der priesterlichen Malerkunst, der Shōkokuji, nach Kyōto, wo er bis auf einen kurzen Aufenthalt in Kamakura seine Mannesjahre verlebte. 1463 erfüllte sich ihm die große Sehnsucht seiner Zeitgenossen, als er den amtlichen Gesandten nach China begleitete. Einen mehrjährigen Aufenthalt nutzte er nicht nur zu Studien in den Zen-Klöstern von Chehkiang, sondern zu weiten Landschaftsfahrten, die ihn bis Peking und südlich des Yangtse führten. In der Kunst seiner chinesischen Zeitgenossen fand er nach seinen eigenen Worten nichts Sonderliches. Einen um so tieferen Eindruck scheint nach den Äußerungen wohlbekannter Chinesen und den hohen Ehren, die ihm nicht nur die Geistlichkeit, sondern auch der Hof erwies, der Japaner auf die Chinesen gemacht zu haben. Nach seiner Rückkehr ließ er sich zunächst in Bungo, dann in Suō nieder und endete seine Tage in Iwami unter dem Schutze der Großgrundbesitzerfamilie Masuda. Sesshū genießt in Japan als Landschafter höchsten Ruhmes und hat in der Tat unter den ostasiatischen Landschaftern, die wir wirklich kennen, kaum seinesgleichen. Zweifellos ist er von der Landschaft der Süd-Sung, besonders von Hsia Kuei (S. 69) abhängig, den er nach erhaltenen Kopien besonders genau studiert hatte. Seine unerhörte Vorstellungskraft und die selbst in Ostasien kaum erreichte Wucht der Pinselführung erheben ihn aber zu höchster Freiheit (Abb. 143, 144). Seine Figuren-, Tier- und Blumenmaler zeigen dieselben Eigenschaften. Allerdings ist Sesshū sich seiner Kraft nicht selten etwas zu bewußt, und kaum einer der ostasiatischen Maler hat so schwache Stunden wie diese dämonische Natur. Literatur: Sesshū Gwashū, 2°, Tokyo 1909, Biographie von Numada, Tōkyō 1912; Reproduktion eines Makimono mit chinesischer Landschaft in der Sammlung des Fürsten Mōri, eines Landschaftsalbums beim Marquis Hosokawa, beide im Verlage Shimbi Shoin, Tōkyō.

Der Unkoku-Schule — nach dem Namen einer Einsiedelei des Sesshū — gehören zahllose, zum Teil sehr tüchtige Meister an. Shūgetsu, sein Begleiter auf der Chinafahrt, kommt dem Meister am nächsten. Sesshūs größter Nachfolger Sesson (Abb. 145), ein Priester in dem entlegenen Hitachi, kann nicht sein unmittelbarer Schüler gewesen sein, da er 1572 noch am Leben war.

Kano Masanobu (1454—1550?), der es in Diensten des Yoshimasa zu einer sehr angesehenen Stellung brachte, ist der letzte und schwächste der fünf großen Schüler des Shūbun. Kunstgeschichtlich hat er die größte Bedeutung als der Stammvater des Kano-Hauses, das mit seinem Sohne Motonobu (1476—1559) eine beherrschende Stellung erringt und von der Mitte des 17. Jahrhunderts an das ganze amtliche Kunstleben Japans bestimmt. Als Schwiegersohn des Mitsunobu trat er der Tosa-Schule nahe und führt manchen Zug dieses manieristischen Nachklanges des Yamato-E in den Tuschstil der Ashikaga ein. Erst in seinen Alterswerken macht sich diese Vermischung sehr wenig harmonischer Elemente störend bemerkbar. Gelegentlich hat er auch im reinen Tosa-Stil gemalt, im ganzen aber bleibt er der Süd-Sung-Tradition treu (Abb. 147). Lit. Motonobu Gwashū, Tōkyō 1903, 3 Bände 2°; Hauptwerk Schiebetüren im Tempel Reiunin. Sein jüngerer Bruder Utanosuke (1513—1576) ist ihm sehr ähnlich.

Abb. 149. Goldener Pavillon, Rokuonji. Höhe 13 m. Anfang 15. Jahrhundert. Nach Japanese Temple Treasures.

Abseits von diesen Meistern der Hauptstadt steht der Priester des Kenchōji in Kamakura Keishoki, der nur 1478—1480 in Kyōto unter Leitung des Geiami in der Gemäldegalerie des Shōgun studierte und kopierte. Sein mächtiger Darma (Abb. 141) und seine ausgezeichneten Landschaften (Album mit den acht Tung-ting-Landschaften der früheren Sammlung Akimoto, veröffentlicht von Shimbi Shoin, Tōkyō) zeigen einen höchst persönlichen Stil.

Der Holzschnitt beschränkt sich noch immer auf die Vervielfältigung von Kultbildern, ist aber schon so schwierigen Aufgaben gewachsen, wie sie die figurenreichen und miniaturhaft feinen Mandara stellen. Illuminierte Holzschnitte wagen sich sogar an die Reproduktion ganzer Tosa-Makimono. Das bedeutendste Werk dieser Art, eine Nachbildung von zwei langen Rollen mit den Wundern der Yūzūnembutsu-Sekte, wurde von dem

Abb. 150. Schreibkasten, Gold- a. Schwarzlack. Um 1480? Höhe 22 cm. Museen, Berlin.

Abb. 151. Schreibkasten, Gold- auf Schwarzlack. Um 1450. Dm. 22,5 cm. Museum Tōkyō. Nach Moyō Shūsei.

Abb. 152. Tsuba, Schmiedeeisen. 15. Jahrhundert? Dm. 8,7 cm. Museen, Berlin.

Priester Hōen 1390 begonnen, aber erst 1414 vollendet. Das handschriftliche Datum 1417 auf einem 1923 verbrannten Abdrucke läßt keinen Zweifel über die Entstehungszeit dieses größten aller älteren Holzschnittwerke (Tokushi Tafel 55 ff.).

Die geistliche Architektur ist durch besonders imposante Bauten älteren Stiles (Schatzpagode des Daidempōin, Abb. 148, die größte dieses Types), die höchst originellen Anlagen des in die See hineingebauten Itsukushima-Heiligtumes (Japanese Temple Treasures 90—95) und durch die ganz von chinesischen Vorbildern abhängigen Zen-Tempel vertreten. Die architektonische Hauptschöpfung der Ashikaga aber ist die Gestaltung des Wohnhauses in seiner nahezu endgültigen Form, vielleicht die größte selbständige Leistung der japanischen Baukunst.

In dem Shoin der Ashikaga, das aus dem Shinden der Fujiwara im Zen-Geiste umgebildet ist, liegt die einfache und höchst künstlerische Form des japanischen Zimmers mit seinem Mattenboden, den beweglichen Schiebewänden, der Bildnische und dem offenen Börterschranke fertig vor. Erhalten sind nur wenige Bauten, wie das Tōkyūdō, ein Rest des Higashiyama-Palastes, für uns das älteste Wohnhaus Japans, und das Reiunin des Myōshinji von etwa 1545. Der Ashikaga-Zeit eigentümlich sind die zierlichen Pavillons in den shogunalen Lustschlössern, die nach dem Tode der Besitzer in Tempel umgewandelt zu werden pflegten. Der goldene Pavillon (Kinkaku, Abb. 149) aus der ländlichen Residenz des Yoshimitsu († 1408) an den Nordbergen und der bescheidenere silberne Pavillon (Ginkaku) in Higashiyama sind unversehrt auf uns gekommen.

Von den Künsten des Gerätes wird vor allem die Lackkunst zu größter Meisterschaft geführt.

Die Techniken des Goldlackes erreichen höchste Vollendung und werden durch den Aventurinlackgrund (Nashiji) noch weiter bereichert. Der Relieflack (Takamakië) versucht, nicht immer mit Glück, den Pinselstrich der vielfach benutzten malerischen Vorbilder in die Sprache des Lackes zu übersetzen. Die Familie Kōami, die von ihrem Ahnherrn Michinaga (1408?—1478) an bis zum Ende des 17. Jahrhunderts in der Welt des Lackes eine ähnliche Rolle spielt wie die Kano in der Malerei, stellt die Hauptmeister dieser Technik, während Igarashi Shinsai und seine Nachfolger an der natürlichen Technik des Flachlackes festhalten (Abb. 150, 151). Neben diese höfischen Prunkarbeiten stellen sich aber die schlichten Farbenlacke des Shukō in Kyōtō, des Haneda Gorō in Nara und anderer Lieblinge der Teemeister.

Als die Kano-Meister des Schwertschmuckes können die Ziseleure der Familie Gotō bezeichnet werden, die von ihrem Begründer Yūjō (1440—1512) an ihre Vorbilder häufig unmittelbar von den Kano erhalten. Ihre

Griffzieraten (Menuki) und Schwertnadeln (Kōgai) aus gepunztem Shakudō, einer schwarzen Kupfer-Goldlegierung, mit Goldrelief, vom 5. Meister ab auch andere Schwertbeschläge, bleiben bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts für das Friedenschwert des Kriegeradels geradezu Vorschrift (Moslé, Transactions Japan Society 1908, 188ff.). Das Stichblatt fällt auch unter den Ashikaga in erster Linie den Schwertfegern und Plattnern (Abb. 152) zu, unter denen Myōchin Nobuiye (1486—1564) hervorragt. Spitzenartig fein durchbrochene Stichblätter, die bei aller Zierlichkeit vollkommen waffenmäßig bleiben, und Tsuba aus Plattnereisen mit Gelbmetalleinlagen sind das Werk besonderer Tsuba-Meister. Von anderen Metallarbeiten bilden die gußeisernen Wasserkessel für das Teespiel aus den Werkstätten der Ashiya in Chikuzen und der Temmyō in Shimotsuke einen besonderen Ruhmestitel der Ashikaga-Zeit.

Die Töpferkunst bleibt weit zurück. Den Teespielen dienen noch immer chinesische Töpfereien, für die Teeschalen Chien-yao und schwarze Ting-yao, für Blumenvasen fast ausschließlich Seladon. Nur die Teedosen werden zum Teil aus Seto bezogen. Seit dem 15. Jahrhundert dringt aber auch das Steinzeug von Imbe (Provinz Bizen, Okagami, Bizengama Tōshi, Tōkyō 1925) und von Shigaraki (Provinz Ōmi, Kawasaki, Iga oyobi Shigaraki, Tōkyō 1926) in die Welt des Tees ein, und die in Karatsu (Prov. Hizen) nach koreanischem Muster gefertigten Teeschalen stellen sich bescheiden neben die Temmoku. Ohne Auswirkung bleiben zunächst die Nachahmungen des chinesischen Blauweiß, die Gorōdayū Shonzui im 1. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zunächst in China, dann aus mitgebrachtem Materiale in Japan fertigte.

Momoyama- und frühe Tokugawa-Zeit.

Nobunaga wurde 1582 das Opfer der Privatrache eines seiner Generale, nachdem ihm das Unmögliche gelungen war, selbst den Trotz der kriegerischen Mönche zu brechen. Sein Waffenbruder Toyotomi Hideyoshi, ein Mann aus der niedersten Sphäre des Volkes, führte das begonnene Werk der Einigung im wesentlichen zu Ende. Seine Expedition nach Korea endete freilich 1598 mit einem völligen Mißerfolge. Tokugawa Iyeyasu, der mächtigste Grande des

Abb. 153. Schloßturm, Nagoya. 1610. Höhe 33 m.

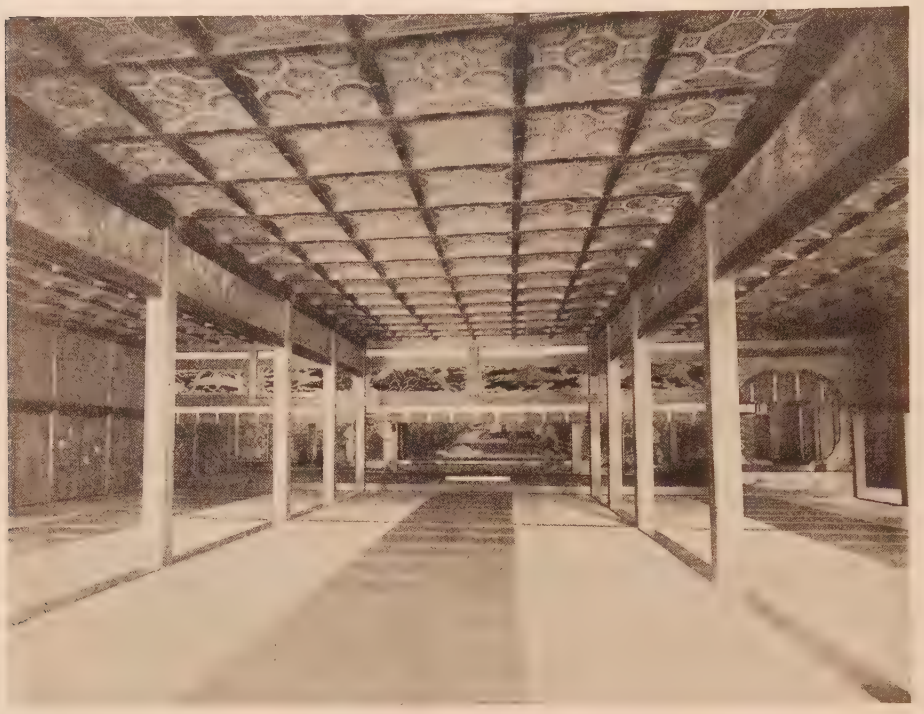


Abb. 154. Haupthalle des Nishi Hongwanji. 1594. 38 : 28 m.

Abb. 155. Teeraum im Kohōan, Kyōto. Br. 3,6 m.

Reiches, trat sein Erbe an, vernichtete 1600 bei Sekigahara die rivalisierenden Feudalfürsten, ließ sich 1603 wieder mit der Würde des Shōgun belehnen, auf die weder Nobunaga noch Hideyoshi Anspruch erhoben hatten, und vernichtete 1615 in der zweiten Belagerung von Ōsaka die seiner Obhut anvertrauten letzten Nachkommen des Hideyoshi. Seine fähigen Nachfolger, vor allem der

Abb. 156. Sambōin, 1606. Br. 24 m. Nach Japanese Temple Treasures.

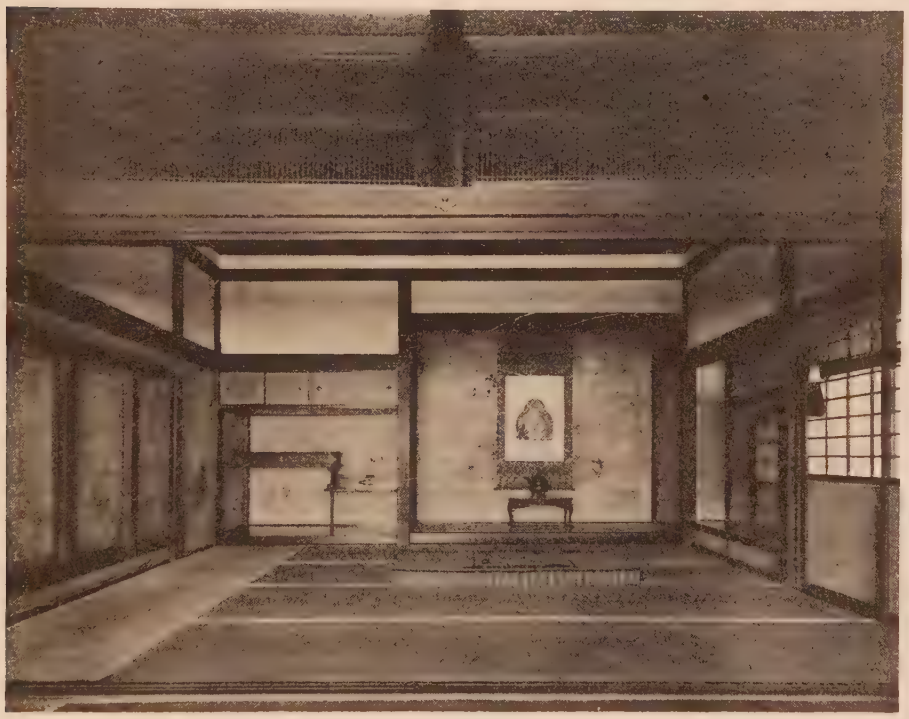


Abb. 157. Sambōin, Innenraum, 1606. Nach Japanese Temple Treasures.

dritte, Iyemitsu, setzen sein Werk fort, das im wesentlichen in der Errichtung des vollendetsten Polizeistaates der Welt bestand. Der Shōgun regierte als unumschränkter Herrscher in Edo (Tōkyō), dem einstigen Fischerdorfe, jetzt der einzigen Millionenstadt der damaligen Welt, der äußerlich geehrte Kaiserhof in Kyōto wurde sorgsam von der Welt abgeschlossen, in völliger Machtlosigkeit und heilsamer Armut festgehalten, der Kriegerstand, vom reichsten Feudalherren bis

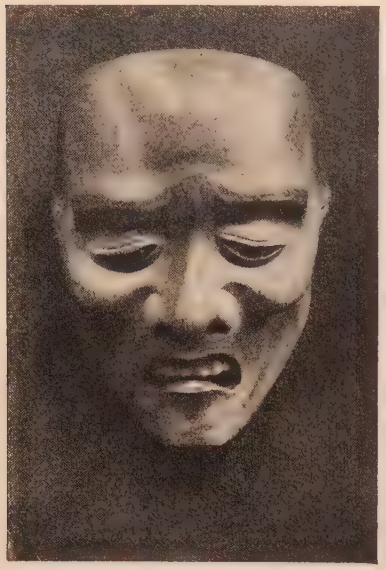


Abb. 158. Deme Zekan, 1527—1616, Maske des Priesters Shunkwan. Holz, bemalt. Museen, Berlin.

zum bescheidenen Soldaten, durch die strengsten Vorschriften und eine unübertreffliche Spionage gefesselt, der verachtete Bürgerstand mit väterlicher Strenge und zahllosen Polizeivorschriften überwacht, jeder Verkehr mit dem Auslande bis auf einen bescheidenen Handel der Holländer und Chinesen in Nagasaki abgeschnitten. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts ist das in seiner Art grandiose Gebäude fertig und das Volk in ihm heimisch. Die nicht unbegründete Furcht vor den Europäern, deren Religion und Feuerwaffen seit 1543 bekannt waren, hat zu seiner Errichtung wohl den Hauptanlaß gegeben.

Den bildenden Künsten Japans haben die anfänglich freudig bewillkommneten geistlichen und weltlichen Sendboten des Westens ziemlich wenig gegeben, wenn sie auch hier und da einmal als Motive in der Kunst auftauchen und kleinere Talente zu Versuchen in der Ölmalerei anregen. Nur für die Baukunst haben sie einige Bedeutung.

Die großartigen Festungsbauten, vor allem das Schloß von Ōsaka, (1583) gehen zweifellos auf Anregungen portugiesischer Ingenieure zurück. Erhalten sind nur einige mächtige Befestigungsreste und ein paar Schloßtürme, wie der imposante Turm von Nagoya (1610, Abb. 153). Im übrigen geht die Architektur auf den alten Wegen weiter, empfängt nur nach dem Einbruche der Mandschu durch vertriebene Zen-Priester neue Anregungen von der Tempelbaukunst der Ming, die aber ohne weitere Folgen bleiben (Ōbakusan-Stil, Tempel Mampukuji bei Kyōtō von 1662). Am klarsten drückt sich der Geist der Zeit in den prächtigen Palastbauten aus, die sich kleine und große Feudalfürsten, fast sämtlich Emporkömmlinge des Krieges, um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts in fieberischer Hast von Scharen gequälter Handwerker errichten lassen. Bis auf den verhältnismäßig bescheidenen Nijō-Palast in Kyōto sind auch sie in der stürmischen Übergangszeit verschwunden oder in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Abneigung gegen die Feudalzeit zum Opfer gefallen. Die Technik des japanischen

Abb. 159. Tanyū, 1602—1674, Fuji. Leichte Farben auf Seide. H. 65 cm. Frühere Sammlung Akimoto. Nach Kokka.

Eitoku, 1543–1590, Löwen, Selzschirm.
Farbe auf Goldgrund, Papier, Höhe 2,42 m.
Kaiserliche Sammlung. Nach Kokka.

Holzbaues hat aber Teile zerstörter Bauten als Geschenke an privilegierte Tempel gerettet. So geben der Pavillon Hiunkaku des Nishi Hongwanji und das chinesische Tor des Daitokuji (Temple Treasures 119—126) eine Ahnung von der Pracht des Jūraku-Palastes, den Hideyoshi 1586 in Kyōto erbaute, im Nanzenji, Ninnaji, Daitokuji sind Reste des 1590 errichteten Kaiserpalastes erhalten, und die Haupthalle des Nishi Hongwanji (Abb. 154) überliefert uns sogar einen ansehnlichen Teil des prächtigsten der Schlösser Hideyoshis, des Momoyama-Palastes von 1594, der seiner ganzen Zeit den Namen lieh. Die berühmten überreichen Mausoleen der Tokugawa in Nikkō (seit 1617, Temple Treasures 148 ff.) sind nur ein schwacher Nachhall dieser Palastarchitektur, die bis in die neueste Zeit das Vorbild fürstlicher Residenzen blieb. Mit demselben Eifer wie diesem etwas parvenühaften Prunke huldigten die neuen Herren aber den schlichten Raffinements des jetzt völlig ausgebildeten Teespieles (Chanoyu), dem das Gewachsene über alles Geschaffene ging, das Einfache nicht einfach genug, das Edelste nicht edel genug war. Das winzige, völlig schmucklose, hüttenähnliche, aber in den feinsten Verhältnissen aus den kostbarsten Hölzern erbaute Teezimmer nach den Vorschriften der großen Teemeister fehlte in keinem Palaste und in keinem Zen-Tempel (Abb. 155). Es hat dem japanischen Hause bis zum heutigen Tage seine klassische Reinheit und Schönheit gegeben. Eines der vollendetsten Werke dieser bürgerlichen Architektur ist die Abtwohnung des Daigoji, das 1606 erbaute Sambōin (Abb. 156 und 157).

Abb. 160. Kaihoku Yūshō, 1553—1615, Daruma. Tusche auf Papier, Höhe 26 cm. Sammlung Mishima, Matsuë. Nach Gumpō Seigwan.

Die Plastik leistet nur noch in den Nō-Masken (Abb. 158) und den dekorativen Schnitzereien der Tempel und Paläste, die großenteils dem legendaren Meister Hidari Jingorō zugeschrieben werden, Erträgliches. Die grandiosen Dekorationen der fürstlichen Paläste, deren Prunk durch die neuen Goldgründe noch erhöht wurde, fiel in erster Linie dem großen Kano-Meister Eitoku (Farbentafel 11, 1543—1590) und seiner Schule (Sanraku 1559—1635, Sansetsu 1589—1651) zu. Literatur: Nakai, Eitoku, Sanraku, Tōkyō 1927.

In ihren Tafelbildern halten sie aber durchaus am älteren Kano-Stile fest, der in Kōi († 1636) seinen begabtesten Vertreter findet. Die aus der Kano-Schule hervorgegangene Kaihoku-Familie (Yūshō, 1533—1615, und sein Sohn Yūsetsu, 1598—1677) greift sogar mit Vorliebe auf den reinen Tuschstil der Ashikaga-Zeit zurück (Abb. 160). Kano Tanyū (Abb. 159, 1602—1674) führt den Ruhm des Kano-Hauses auf die Höhe. Mit ihm aber beginnt auch der Verfall. Die jetzt in Edo ansässige, in viele Zweige gespaltene Familie wird fest in das Feudalsystem eingeordnet und monopolisiert das amtliche Kunstleben vollkommen, bringt aber kaum noch einen wirklichen Künstler

Holzbaues hat aber Teile zerstörter Bauten als Geschenke an privilegierte Tempel gerettet. So geben der Pavillon Hiunkaku des Nishi Hongwanji und das chinesische Tor des Daitokuji (Temple Treasures 119—126) eine Ahnung von der Pracht des Jūraku-Palastes, den Hideyoshi 1586 in Kyōto erbaute, im Nanzenji, Ninnaji, Daitokuji sind Reste des 1590 errichteten Kaiserpalastes erhalten, und die Haupthalle des Nishi Hongwanji (Abb. 154) überliefert uns sogar einen ansehnlichen Teil des prächtigsten der Schlösser Hideyoshis, des Momoyama-Palastes von 1594, der seiner ganzen Zeit den Namen lieh. Die berühmten überreichen Mausoleen der Tokugawa in Nikkō (seit 1617, Temple Treasures 148 ff.) sind nur ein schwacher Nachhall dieser Palastarchitektur, die bis in die neueste Zeit das Vorbild fürstlicher Residenzen blieb. Mit demselben Eifer wie diesem etwas parvenühaften Prunke huldigten die neuen Herren aber den schlichten Raffinements des jetzt völlig ausgebildeten Teespieles (Chanoyu), dem das Gewachsene über alles Geschaffene ging, das Einfache nicht einfach genug, das Edelste nicht edel genug war. Das winzige, völlig schmucklose, hüttenähnliche, aber in den feinsten Verhältnissen aus den kostbarsten Hölzern erbaute Teezimmer nach den Vorschriften der großen Teemeister fehlte in keinem Palaste und in keinem Zen-Tempel (Abb. 155). Es hat dem japanischen Hause bis zum heutigen Tage seine klassische Reinheit und Schönheit gegeben. Eines der vollendetsten Werke dieser bürgerlichen Architektur ist die Abtwohnung des Daigoji, das 1606 erbaute Sambōin (Abb. 156 und 157).

Abb. 160. Kaihoku Yūshō, 1553—1615, Daruma. Tusche auf Papier, Höhe 26 cm. Sammlung Mishima, Matsuë. Nach Gumpō Seigwan.

Die Plastik leistet nur noch in den Nō-Masken (Abb. 158) und den dekorativen Schnitzereien der Tempel und Paläste, die großenteils dem legendaren Meister Hidari Jingorō zugeschrieben werden, Erträgliches. Die grandiosen Dekorationen der fürstlichen Paläste, deren Prunk durch die neuen Goldgründe noch erhöht wurde, fiel in erster Linie dem großen Kano-Meister Eitoku (Farbentafel 11, 1543—1590) und seiner Schule (Sanraku 1559—1635, Sansetsu 1589—1651) zu. Literatur: Nakai, Eitoku, Sanraku, Tōkyō 1927.

In ihren Tafelbildern halten sie aber durchaus am älteren Kano-Stile fest, der in Kōi († 1636) seinen begabtesten Vertreter findet. Die aus der Kano-Schule hervorgegangene Kaihoku-Familie (Yūshō, 1533—1615, und sein Sohn Yūsetsu, 1598—1677) greift sogar mit Vorliebe auf den reinen Tuschstil der Ashikaga-Zeit zurück (Abb. 160). Kano Tanyū (Abb. 159, 1602—1674) führt den Ruhm des Kano-Hauses auf die Höhe. Mit ihm aber beginnt auch der Verfall. Die jetzt in Edo ansässige, in viele Zweige gespaltene Familie wird fest in das Feudalsystem eingeordnet und monopolisiert das amtliche Kunstleben vollkommen, bringt aber kaum noch einen wirklichen Künstler

Abb. 161. Kōetsu, 1557—1637, beschneite Zweige und Lied. Leichte Farben und Silber auf Papier. Höhe 18 cm. Museen, Berlin.

hervor. Aus ihrer Schule stammen aber noch so bedeutende Meister wie Kuzumi Morikage († um 1690, Kokka 186, 359) und der dem Ukiyoë verwandte höchst originelle Hanabusa Itchō (1652—1724).

Die Sung-Schule der Ashikaga lebt in Tōgan (Ende 16. Jahrhundert) nach, der einen der Tempelnamen Sesshūs zum Familiennamen macht und die nur in wenigen Generationen blühende Unkoku-Schule begründet. Tōhaku (1537—1610), der Stifter der Hasegawa-Schule, knüpft gleichfalls an Sesshū an, während Chokuan († um 1600) und sein gleichnamiger Sohn sich durch den Namen Soga als Nachfolger des Jasoku bezeichnen. In den ganz persönlichen Tuschbildern des Fechtmeisters Miyamoto Musashi (1582 bis 1645, Abb. 162, Nagata, Miyamoto M.) und des Priesters Shōkwadō (1584—1639) treibt die Malerei der Teekunst ihre feinste Blüte.

Die Tosa-Schule gerät mit Mitsuoki (1617—1691) völlig unter den Einfluß der Kano; die übrigen Meister der Schule wie der von ihr abgeleiteten Sumiyoshi-Werkstatt, in der sich die kleinliche und ärmliche Kunst des Kaiserhofes spiegelt, verdienen kaum eine Erwähnung. Dagegen hat Honami Kōëtsu (1557—1637), wohl der größte Genius der japanischen Kunst nach Sesshū und eine der größten Persönlichkeiten der ganzen ostasiatischen Kunstgeschichte im Geiste der alten Tosa-Malerei und mit den technischen Mitteln der Kano-Dekorateure die eigentliche Schöpfertat der Tokugawa-Zeit verrichtet (Abb. 161). Tawaraya Sōtatsu († 1643) und das geniale Brüderpaar Ogata Kōrin (1655—1716, Farbentafel 12, Abb. 163) und Kenzan (1663—1743) setzen sein Werk glorreich fort. Literatur: Kōëtsuha Sammeikashū (Kōëtsu, Sōtatsu, Kenzan), Tōkyō 1915, 2°; Kōëtsu, Sōtatsu, Sakura Yamabuki Byōbu, Tōkyō 1923, 2°; Morita, Kōëtsu, Kyōto 1918—1921, 3 Bände; Sōtatsu Gwashū, Tōkyō 1912, 2°; Sōtatsu Semmenryū (Fächerbilder), Tōkyō 1922, 2°; Kōrinha Gwashū (Kōrin, Kenzan und Kōrin-Schule), Tōkyō 1904, 5 Bände, 2°; Kōrin Zuroku, 3. A. Kyōto 1920, 2°; Masterpieces of Kōrin and Kenzan, Tōkyō 1906, 2°.

Einige kleinere, zum Teil anonym gebliebene Kano-Meister vergnügen sich in der Momoyama- und ersten Tokugawa-Zeit mit sehr bewegten Volksszenen und Darstellungen schöner Frauen in einem eigentümlichen und sehr reizvollen Mischstile, auf den neben der Kano- und Tosa-Schule auch die gleichzeitige Ming-Malerei eingewirkt zu haben scheint. Kano Hideyori, wahrscheinlich ein Sohn des Motonobu (etwa 1515—1561), bildet mit dem Schirme der früheren Sammlung Fukuoka (Kokka 185) den Auftakt schon in der Ashikaga-Zeit, Kano Naizen (1570—1616, Fest des Toyokuni-Schreines von 1604, Kokka H. 351—352), Kano Kyūhaku (1577—1654, Kirschblütenschau der Sammlung R. Hara, Kokka H. 423) und anonyme Kano-Meister (Volksszenen im Schlosse von Nagoya, Kokka H. 346, 347, 362, 365, 373, 375; Gesellschaftsszenen in der Sammlung Graf Matsūra und Graf Ii,

Abb. 162. Miyamoto Musashi, 1582 bis 1645, Kormoran. Tusche auf Papier. Höhe 1,20 m. Sammlung Marquis Hosokawa. Nach Kokka.

Abb. 163. Kōrin, 1655—1716, Hotei. Tusche auf Papier. Höhe 50 cm. Sammlung Takahashi, Tōkyō. Nach Kōetsuha Sammeikashū.

der berühmte Hikone-Schirm, Ukiyoëha Gwashū I) folgen ihm nach. Ein Schüler der Kano, Iwasa Matabei (1568—1650, Kokka H. 303, 391), der sich auch im reinen Tosa-Stile und in kühnen Tuschbildern versucht, überträgt diesen Stil nach Edo und wird der Stammvater des Ukiyoë, einer Malerei des Lebens, beinahe im Sinne des englischen Wortes Life. In dieser Zeit wandte sie sich ausschließlich an die Aristokratie und wahrt sich ein hohes Maß von Vornehmheit; erst Hishikawa Moronobu († 1694, Abb. 164) und seine Schule macht sie im Kleinbürgertume von Edo heimisch und führt sie so in ihre eigentliche Sphäre, namentlich nachdem sie sich der uralten Kunst des Holzschnittes bemächtigt und durch zahllose fliegende Blätter und illustrierte Bücher das Herz des Volkes erobert hatte. Literatur: Kishida, Shoki Nikuhitsu Ukiyoë, Tōkyō 1926.

Die Gerätekunst der Tokugawa folgt den Daimyō (Feudalfürsten) in die Provinz, wenn auch Kyōto die künstlerische Hauptstadt bleibt und der Glanz der Residenz Edo manchen tüchtigen Künstler anzieht.

Die Lackkunst geht in der Momoyama-Zeit technisch zurück, bewahrt sich aber eine dekorative Größe, die den Lacken der Periode Keichō (1596—1614) eine gewisse Berühmtheit gegeben hat (Abb. 165, Dekoration und Gerät des Tempels Kōdaiji in Kyōto von 1605). Bald aber verfallen die Meister der akademischen Kōami- und Igarashi-Familien, zu denen sich später die Shunshō gesellen, geradezu in eine unkünstlerische Überausbildung der Technik (Abb. 166). In Edo halten sich die Shōgun und die Feudalfürsten, die seit 1634 ziemlich die Hälfte

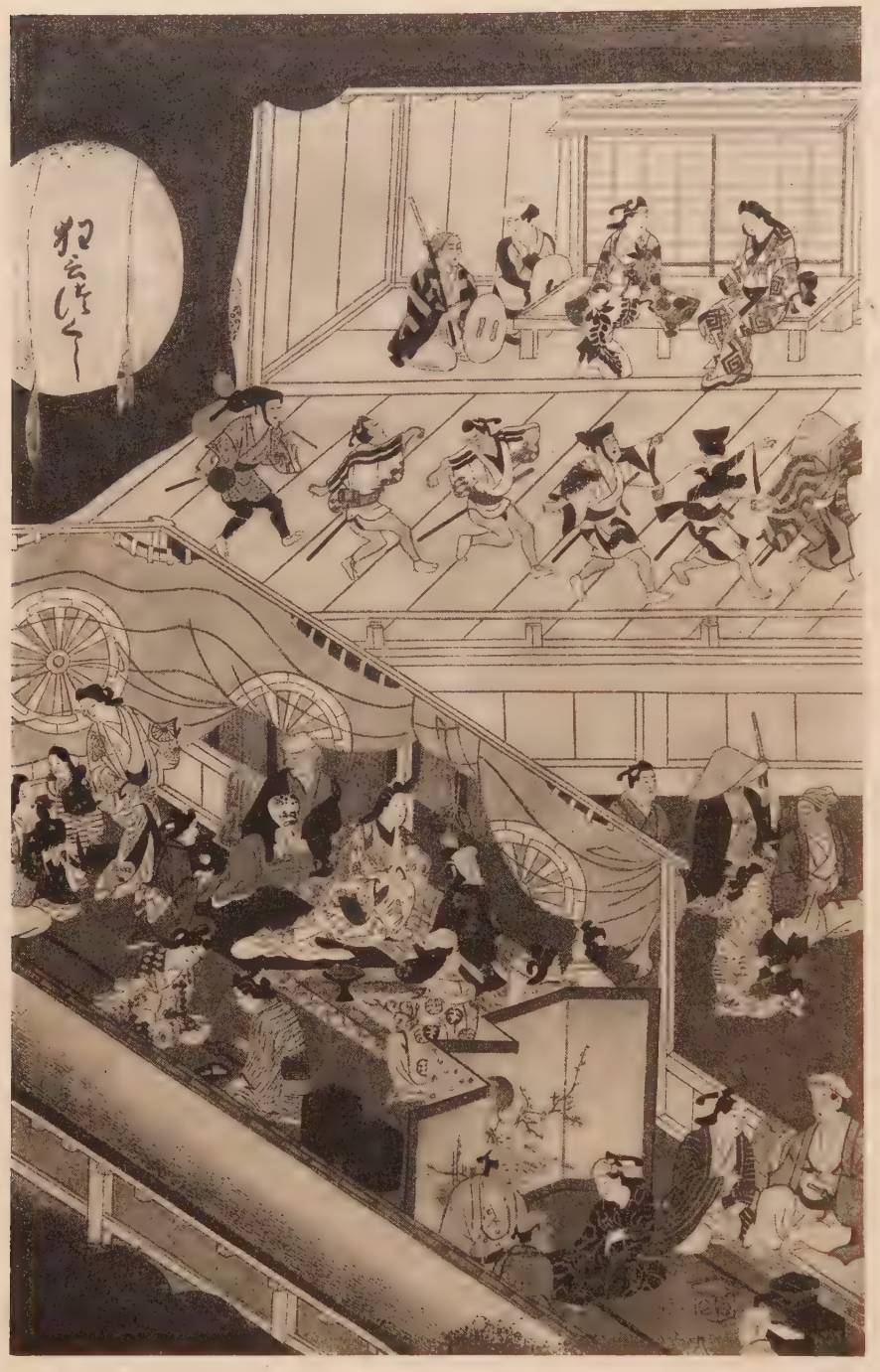


Abb. 164. Moronobu, † 1694, Bühne und Zuschauer, Ausschnitt aus einem Schirme. Farben und Gold auf Papier. Höhe 165 cm. Sammlung Hara, Yokohama. Nach Kokka.

ihres Lebens in der Hauptstadt zu verbringen hatten, die Lackmeister der Koma- und Kajikawa-Familie. Sie leisten ihr Bestes in den Inrō, zierlichen vielteiligen Büchsen zur Aufnahme von Riechmitteln, Pillen u. dgl., die an einem Netsuke genannten Knopfe von den Männern im Gürtel getragen wurden. In bewußten Gegensatz zu dieser überfeinerten Kunst des Adels und des reichen Bürgertumes setzt sich die Lackkunst der malerischen Aristokraten in Kyōto, des Kōëtsu und Kōrin, mit ihren mächtigen flächigen Dekorationen breitesten malerischen Stiles, die doch den natürlichen Formen des Lackes vollkommen gerecht werden (Abb. 167, 168).

Der Mittelpunkt der Töpferei bleibt Kyōto, wo die großen Meister des Teespieles wie Rikyū und Enshū der edlen Keramik die Gesetze gaben. Die aus brüchigem Tone mit der Hand geformten Teeschalen der Raku-Werkstatt, die noch heute in 12. Generation blüht, kommen mit ihren wie zufällig geflossenen Bleiglasuren dem Ideale der Chanoyu-Töpferei am nächsten; sie sehen gleichsam wie ein Werk der Natur aus. Auch zahlreiche Dilettanten, selbst der große Kōëtsu (Abb. 169) haben sich an ihr versucht und ihr mit den einfachsten technischen Mitteln die größten künstlerischen Wirkungen abgewonnen. Für die Keramik der Provinz wird die koreanische Expedition Hideyoshis entscheidend. Fast jeder der japanischen Heerführer führte auf den Rat der Teemeister, denen die gewöhnliche koreanische Keramik des 16. Jahrhunderts beinahe das Höchste der Teekeramik bedeutete, einige Töpfer mit sich, und überall blühten unter fremder Leitung keramische Werk-

Abb. 165. Sattel des Hideyoshi, Schwarzlack mit Relieflack von Gold. Entwurf von Eitoku. Gr. Br. 45 cm. Museum, Tōkyō. Nach Moyō Shūsei.

stätten auf, die sich bald japanisierten. Satsuma steht unter ihnen an erster Stelle. In der Provinz Hizen vervollkommnet Kakiëmon (1596—1666) um 1645 die schon längere Zeit vegetierende Porzellanindustrie bis zu der technischen Höhe der chinesischen Schmelzmalerei. Literatur: Saga, Hizen Tōyō no Shinkenkyū, Tōkyō 1921; Kakiëmon to Iro Nabeshima, 3. A., Tōkyō 1919. Die nach dem Exporthafen Imari benannten roheren Exportporzellane fanden bei den Holländern begeisterte Aufnahme. Wenige Jahre später wendet Nonomura Ninsei in Kyōto (Abb. 171, † 1666?) die Technik der Schmelzmalerei mit feinstem künstlerischen Gefühle auf seine äußerst delikate Teekeramik an, und Kenzan schmückt seine Töpferarbeiten mit starkem malerischen Dekor im Stile seiner Schule (Abb. 170).

Daß die Fürsten gewordenen Condottiere in ihren über das ganze Reich verstreuten Residenzen den Meistern des Schwertschmuckes besonders gastliche Aufnahme gewährten, ist nicht mehr als natürlich. Sie kamen allerdings fast sämtlich aus Kyōto, wo in der Übergangszeit die Kaneiye ihre Tsuba aus Plattnereisen mit Reliefeinlagen farbiger Metalle, die Shōami und die Schwertfegerfamilie Umetada (Abb. 172) ihre eingelegten Stichblätter fertigten. Zu Anfang des 17. Jahrhunderts verbreiten sich die Meister von Kyōto über die Provinz und gründen überall, vor allem in Nagato, Edo

Abb. 166. Kōami Nagashige, Deckel eines Kastens, Goldlack. 1637. Museum, Tōkyō. Nach Kokka.

Abb. 167. Niedriger Tisch, Schwarzlack mit Kieferzweig in Relieflack von Gold. Nach Entwurf des Kōetsu (1557—1637). Länge 62 cm. Sammlung Marquis Hachisuka. Nach Moyō Shūsei.

Abb. 168. Deckel und Inneres eines Kastens für Schreibgerät, Goldlack mit Einlagen von Blei und Perlmutter. Tempelhain. Nach Entwurf des Kōrin (1655 bis 1716). Höhe 34 cm. Museen, Berlin.

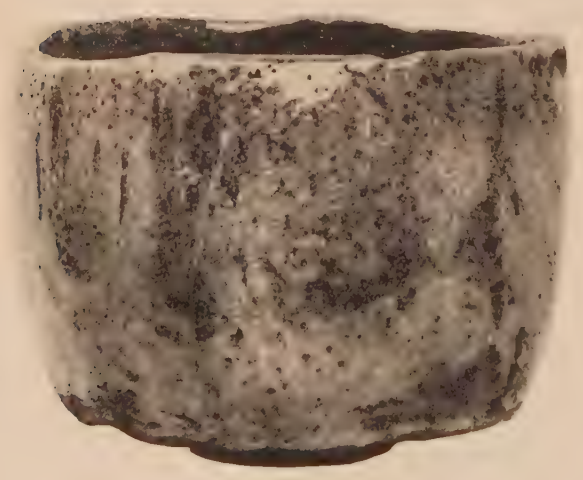


Abb. 169. Kōetsu (1557—1637), Teeschale, rote Glasur. H. 10 cm. Sammlung Marquis Tokugawa, Tōkyō. Nach Kōetsuha Sammeika.

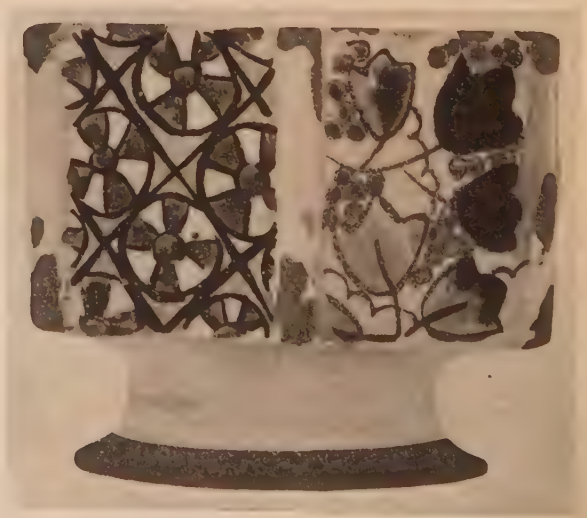


Abb. 170. Kenzan (1663—1743), Feuertopf, Dekor in Schwarz, Grün, Blau. Höhe 11 cm. Sammlung Beppu. Nach Kokka.

Kōrin 1655–1716, Azaleen. Farbe auf Seide
Hohe 30 cm, Sammlung Dan, 1[illegible] Mark [illegible].

und Higo (Nagaya, Higo Kinkōroku, 2. A., Tōkyō 1925) blühende Werkstätten (Abb. 173 bis 175). Selbst die Gotō und die anderen Künstler der kleineren Schwertzieraten flüchten schließlich von der Armut des Kaiserhofes zu den besetzten Tischen der Shōgun und einiger reicher Daimyō.

Abb. 171. Ninsei, † 1666?, Urne für Blättertee, Ton, perlgraue Glasur mit farbigem Schmelzzierat. Höhe 31 cm. Sammlung Vicomte Kyōgoku. Nach Kokka.

Spätere Tokugawa-Zeit.

Nach der Periode Genroku (1688 bis 1703), der Zeit des Kōrin, Kenzan, Moronobu, Itchō, in der die japanische Genußfreude noch einmal in einem wahren Feuerwerk des Lebens und der Kunst aufflammt, legt sich der Bleimantel des Tokugawa-Regimentes fest um den Volkskörper, bis um die Mitte des 19. Jahrhunderts die wachsende Empörung gegen den auf die Dauer unerträglichen Druck und die Erkenntnis, daß gegen die technischen Kräfte Europas die jahrhundertlange Abschließung nicht aufrechtzuerhalten sei, die Fesseln bricht. Von 1868 ab geht mit der Wiederherstellung der Kaisermacht und der Eröffnung des Landes die Aufnahme europäischer Technik mit ihren unvermeidlichen Folgen für die materielle und geistige Kultur Japans ihren notwendigen Weg. Die eigentlich japanische Kultur hat damit ihr vorläufiges Ende gefunden, die neue Mischkultur, deren endgültiges Ergebnis noch nicht abzusehen ist, braucht uns in diesem Zusammenhange nicht mehr zu beschäftigen.

Das offizielle Kunstleben der Hauptstadt Edo wird von der gänzlich unfruchtbaren Kano-Schule beherrscht. Das von allem politischen Einflusse ferngehaltene, zum Teil sehr wohlhabende, daher keineswegs machtlose und in seiner ungefährlichen Vergnügungssucht eher bestärkte Bürgertum flüchtete sich vor der verheerenden Langeweile dieser blutlosen Kunst in die ziemlich oberflächliche Anmut des voll entwickelten Ukiyoë.

Nach Miyagawa Chōshun (1682—1752), einem nicht unwürdigen Nachfolger Moronobus, widmet es sich fast ausschließlich der Welt der Kurtisanen, Geisha, Schauspieler und Ringer, die für einen großen Teil der Bürger von Edo die Welt bedeutete. Die Maler der Kwaigetsudō-Schule erfreuen ihr Publikum durch ihre eleganten und noch insipideren Kurtisanenbilder, die Torii verherrlichen die Modeschauspieler, von Kiyonaga (1752—1815) ab die mehr oder weniger zweifelhaften weiblichen Berühmtheiten von Edo, die Katsukawa und Utagawa huldigen beiden ziemlich gleichmäßig, während Kitagawa Utamaro (1754—1806, vgl. Ochiai, U., Tōkyō 1926) und Suzuki Harunobu (1718—1770, Abb. 176) fast nur weibliche Eleganz darstellen. Die meisten dieser Maler sind in erster Linie als Zeichner für den Holzschnitt bekannt, der etwa im Jahre 1765 vom illuminierten Holzschnitt über den Ein- und Zweifarbendruck zum meisterhaften Vielfarbendruck fortgeschritten war, und dessen Schneider und Drucker Unübertreffliches leisten. Ihre besten Wirkungen erreichen sie in den brutalen Schauspielerbildern des Sharaku († um 1795, vgl. Nakata, Sh., Tōkyō 1926). Im 19. Jahrhundert machen der geniale, aber unerschütterlich gemeine Katsushika Hokusai (1760—1849, Abb. 177, vgl. Oda, H., Tōkyō 1926), Andō Hiroshige I. (1797 bis 1858, vgl. Kojima, Ukiyoë to Fukeigwa, Tōkyō 1914; H. Gwashū, T. 1925; Katalog der Versteigerung Happer,

Abb. 172. Umetada Myōju (1558—1631), Stichblatt, Bronzelegierung mit Schlingpflanze in Metalleinlagen. Dm. 8 cm. Museen, Berlin.

Abb. 173. Fujii Kiyotsugu, Nagato, 17. Jahrhundert, Stichblatt, Eisen, Schilfhalme. Dm. 8,7 cm. Sammlung Oeder, Düsseldorf.

Abb. 174. Akasaka Tadamasa I., Edo, † 1657, Stichblatt, Eisen, Weinbecher. Dm. 9,3 cm. Sammlung Moslé, Leipzig.

Abb. 175. Hayashi-Meister, Higo 17. Jahrhundert, Stichblatt, Eisen, Kranich. Dm. 8 cm. Sammlung Oeder, Düsseldorf.

London 1910; Watanabe, Catalogue of a Memorial Exhibition, Tōkyō 1918) und Utagawa Kuniyoshi (1798—1861) die kümmerlichen Proben europäischer Landschaften, die ihnen Guckkastenbilder und ähnliches boten, ihren wirksamen Landschaftsveduten nutzbar. Die Holzschnittkunst der späteren Tokugawa, namentlich die illustrierten Bücher sollten in erster Linie als Werke des Schneiders und Druckers, vor allem aber als kulturhistorisches Material für eine eben erst vergangene, aber geistig durch Jahrhunderte von uns geschiedene Welt gewertet werden. Kein Volk hat sein wirkliches Leben jemals mit solcher Begeisterung geschildert.

Abb. 176. Harunobu (1718—1770), Schießbude. Farbenholzschnitt. Höhe 21 cm.

Die Kunst der Malerei fand eine Zuflucht fast ausschließlich bei dem kulturell weit höherstehenden Bürgertum von Mitteljapan. Für dieses wurde vor allem die neuere chinesische Kunst bedeutsam, die mit Shên Nan-p'in (s. S. 95) ihren Einzug in Nagasaki hielt.

Seine von der holländischen Malerei abhängigen, farbenprächtigen, trocken detaillierten Tier- und Pflanzenbilder fanden in Kuma Hi (1712—1773), Yanagizawa Kiën (1706—1758), Sōshiseki (1716—1780) und dem Schilderer bunter Vogel- und Pflanzenwelt Itō Jakuchū (1716—1800, vgl. Masterpieces by J., Ōsaka 1904, 2°; Saifukuji Gwashū, Kyōto 1926) Nachahmer, während der literarische Manierismus des Wên-jên-hua (jap. Bunjingwa) von Gi Nankai (1677—1751) nach Japan verpflanzt wurde. Seine Hauptmeister sind Ike Taigadō (1723—1776, Abb. 178, vgl. Hitomi, Iketaiga, Tōkyō 1926) und sein Schüler Noro Kaiseki (1747—1828). Tani Bunchō (1763 bis 1842, Abb. 179, vgl. Mantetsu, B., Tōkyō 1926), seine beiden Schüler Watanabe Kwazan (1793—1841, vgl. Terazaki, K., Tōkyō 1926) und Tanomura Chikuden (1777—1835), sein Enkelschüler Tsubaki Chinzan (1801 bis

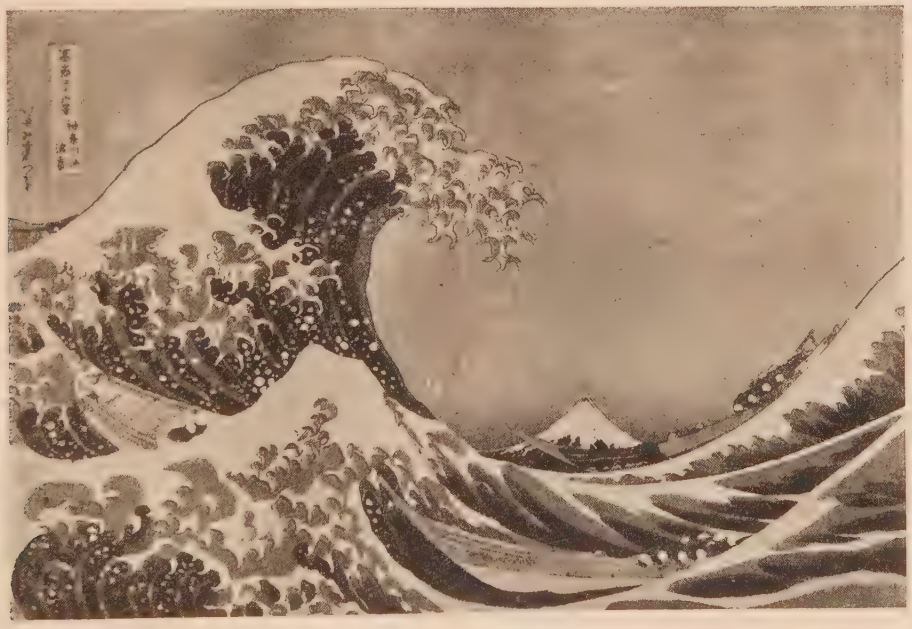


Abb. 177. Hokusai (1760—1849), Die Welle. Farbenholzschnitt. Höhe 25 cm.

Abb. 178. Taigadō (1723—1776), Landschaft. Leichte Farben auf Papier. Höhe 141 cm. Sammlung Yoshida, Tōkyō. Nach Bijutsu Shūei.

Abb. 179. Bunchō (1762—1842), Landschaft. Tusche auf Papier, Höhe 61 cm. Sammlung Iso, Sendai. Nach Nangwa Jūtaikashū.

Abb. 180. Ōkyo (1733 bis 1795), Gänse. 1773. Farben auf Seide. Höhe 139 cm. Sammlung Hisahara, Kyōto. Nach Maruyamaha.

1854) leisten Ausgezeichnetes in beiden Stilen. Yosa Buson (1716—1784, vgl. Katō, B., Tōkyō 1926; B. Gwashū, Tōkyō 1922, 2°) und Nukina Kaioku (1778—1863) neigen mehr der südlichen Schule zu. Literatur über die neuchinesische Schule: Sōkenan Kanshō, Ōsaka 1919—1921, 4 Bände, 2°; Murayama, Nangwashū, 2. A. Tōkyō 1914, 2°; Umezawa, Nihon Nangwashi, Tōkyō 1919; Nangwa Jūtaikashū, Tōkyō 1910, 2 Bände 2°; Bunjingwa Santaikashū, Tōkyō 1909, 2 Bände 2°.

Unmittelbar von der europäischen Malerei ging Maruyama Ōkyo (1733—1795) aus, der in jüngeren Jahren sogar Guckkastenbilder nach europäischen Vorbildern zeichnete, aber auch das Studium der Chinesen nicht vernachlässigte, wohl die größte Begabung der späteren Tokugawa-Zeit (Abb. 180). Er ist der Stifter der realistischen Maruyama-Schule, bleibt aber, wie sein origineller Schüler Nagasawa Rosetsu (1755—1799), in der Pinselführung ganz Ostasiate (vgl. Maruyamaha Gwashū, Tōkyō 1907, 2 Bände 2°; Maruyama Shijō ha Gwakan, Tōkyō 1911, 2°). Von der Maruyama-Schule, die von Ōkyos Wohnsitz in Kyōto den Namen empfing, zweigt die von Matsumura Goshun (1752—1811, Abb. 181) begründete und von seinem Bruder Keibun (1799—1844) fortgesetzte Shijō-Schule ab, die nach einem Stadtteile Kyōtos genannt wird (Shijōha Gwashū, Tōkyō 1907, 2°). Der chinesischen Richtung verwandt ist die Kishi-Schule des Ganku (1756—1839).

Die Kōrin-Schule wird von Watanabe Shikō (1683—1755) im Geiste der beiden Ogata fortgeführt; die Meister

Abb. 181. Goshun (1752—1801), Hirsch, zweiteiliger Schirm. Farben auf Papier. H. 183 cm. Frühere Sammlung Ichída, Kyōto. Nach Kokka.

Abb. 182. Shiomi Masazane, geb. 1647, Inrō, Lack. 1710. Höhe 7 cm. Museen, Berlin.

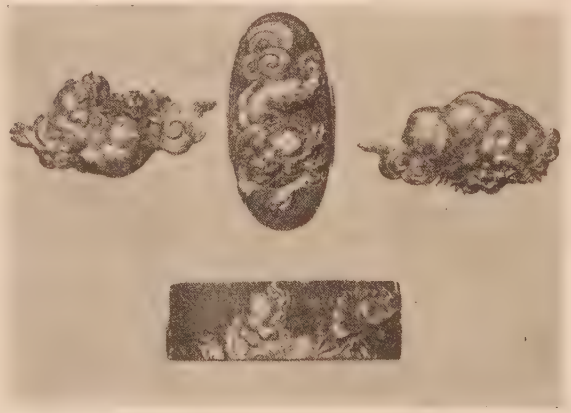


Abb. 183. Yokoya Sōmin (1670—1723), Knauf, Zwinge und Griffzierate. Schwarzes Kupfer und Gold. Museen, Berlin.

Abb. 184. Miwa, Edo, Ende 18. Jahrhundert, Netsuke, Holz, Kind mit Fuchsmaske. Höhe 3,5 cm. Sammlung Miyagawa, Tōkyō. Nach Bijutsu Ryakushi.

des 19. Jahrhunderts Sakai Hōitsu (1761—1829) und sein Schüler Kiitsu (1796—1858) sind stark von der Shijō-Schule abhängig.

Als Vorboten der neuen Zeit wirken Shiba Kōkan (1747 bis 1818) und Aōdō Denzen (1748—1822), die sich bemühen, im europäischen Geschmacke und in europäischer Technik zu malen.

Für die ganze Gerätekunst der späteren Tokugawa-Zeit ist Überfeinerung der Technik, sinkender Geschmack und Neigung zu rein dekorativer Wirkung bezeichnend.

Die Kunst des Schwertschmuckes steht auch in dieser apathisch friedlichen Zeit scheinbar in hoher Blüte, hat aber die Würde ihrer ernsten Bestimmung vollkommen verloren. Die Gotō bleiben in ihrer offiziellen Stellung, werden aber von der Yokoya- und Nara-Schule mit ihren zahlreichen Zweigschulen um ihr Monopol gebracht. Yokoya Sōmin (1670—1733) geht aus der Schule der Gotō hervor (Abb. 183), betritt aber mit der malerischen Gravierung in der Art der Tuschbilder ganz neue Wege. Die drei großen Meister der Nara-Schule, Toshinaga (1667—1737), Yasuchika (1670—1744) und Jōi (1701—1761) sind vor allem wegen ihrer Reliefs berühmt. Die Tsubawerkstätten in Hauptstadt und Provinz arbeiten unbeirrt ihre praktisch wertlosen Stichblätter.

Abb. 185. Kwaigyokusai, Tōkyō, Mitte 19. Jahrhundert, Netsuke, Affe, Holz. H. 3 cm. Sammlung Mizutani, Ōsaka. Nach Bijutsu Ryakushi.

Die Lackkunst bietet nichts Neues, wird aber technisch bis zum äußersten verfeinert (Abb. 182). Dagegen erreicht das japanische Porzellan erst mit den für den Gebrauch der Fürsten Nabeshima bestimmten Erzeugnissen der Öfen von Ōkōchi in Hizen und den überaus delikaten Arbeiten von Mikōchi in Hirado, die fast ausschließlich für das Haus Matsūra reserviert waren, seine volle Ausbildung. In Kyōto wird Ninseis zarter Muffelfarbendekor von zahlreichen Werkstätten aufgenommen, in Satsuma auch auf den einladenden Grund seiner elfenbeinfarbenen Glasuren übertragen.

Eine besondere Behandlung verdienen die kleinen Zierknöpfe aus Holz, Elfenbein, gelegentlich auch aus Metallen, an denen die obenerwähnten Inrō, Tabakstaschen u. dgl. im Gürtel getragen wurden. Der vielumstrittene Ryūho (1598—1669?), ein Kano-Schüler und Puppenschnitzer in Kyōto, gilt als der erste Meister dieser zweifellos chinesischen Kleinschnitzereien nachgebildeten sog. Netsuke, Shūzan († 1776) in Ōsaka als ihr Vollender. Viele Hunderte begabter Schnitzer haben dem zierlichen Gerät, das dem Bürger einen Ersatz für das Schwertgeschmeide des Kriegerstandes bot, ihre Kunst geliehen, bis das Verschwinden der Inrō und der anderen Gürtelgeräte ihrer Arbeit ein Ende machte (Abb. 184, 185). Literatur: Brockhaus, Netsuke, 2. A., Leipzig 1905.

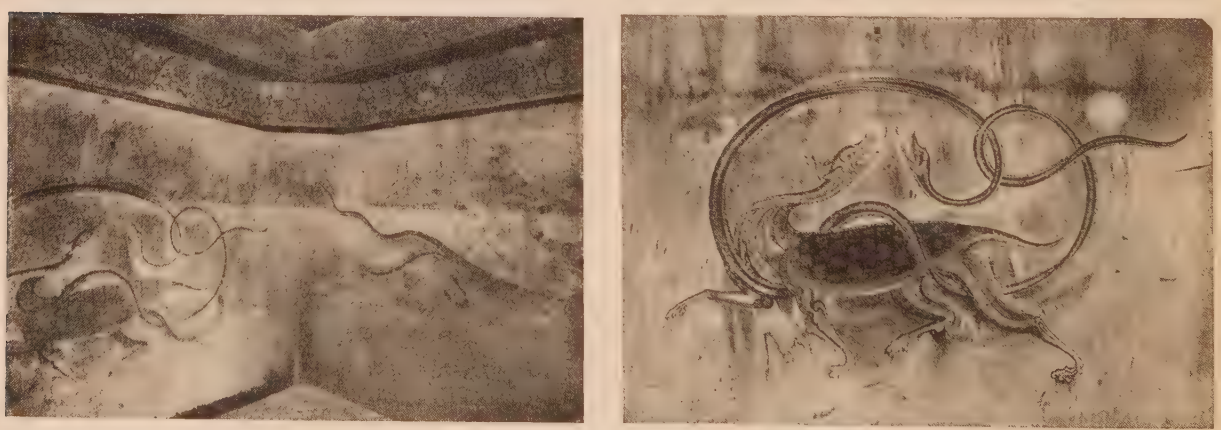


Abb. 187. Wandgemälde aus dem großen Grabe von Gukenri. Um 600. Höhe etwa 1,50 m. Nach Chōsen Kofun Hekigwa.

Korea.

Literatur. Allgemein: Chōsen Koseki Zufu (Koreanische Denkmäler), herausgegeben vom Generalgouvernement, Tōkyō 1915ff., bisher 7 Bände, 2°; Riōke Hakubutsukwan Shashinjō (Museum des Königshauses in Seoul), Seoul, 2. A. 1918, 3 Bände, 2°; Koseki Chōsa Hōkoku, Nachrichten der Denkmälerverwaltung des Generalgouvernements, bisher 11 Jahrgänge; Sugiwara, Chōsen Kokuhō Taikwan (Auswahl von Kunstwerken), Tōkyō 1911, 4°; Museum Exhibits Illustrated I, 2. A., Seoul 1920, 4° (Regierungsmuseum).

Architektur: Sekino, Kankoku Kenchiku, o. O. u. D.

Keramik: Rackham, Catalogue of the Le Blond Collection of Corean Pottery, London 1918; Imaizumi, Kōrai Gama Chaki, 2. A., Tōkyō 1925; Itō, Kōraiyaki, Tōkyō 1910; Okuda, Chōsen Mishima no hanashi, Tōkyō 1924; Nakao, Kōrai Seiji no yōseki to sono seisakuhin, Tōkyō 1925; Okuda, Kokka 381ff.

Da sich bisher keine der Umschreibungen koreanischer Laute allgemeine Geltung errungen hat und alles, was wir von koreanischer Kunstgeschichte wissen, Werk der Japaner ist, sind die koreanischen Wörter, bis auf einige leidlich bekannte Ortsnamen, nach japanischer Weise umschrieben worden.

Die Kunst Koreas ist im wesentlichen eine Form der chinesischen und von den Künsten anderer chinesischer Gebiete nicht stärker verschieden, als diese unter sich verschieden sind. Der Zufall der Erhaltung und die eifrige Arbeit der Japaner hat uns aber in Korea vieles überliefert, was den noch immer sehr dürftigen chinesischen Denkmälerschatz glücklich ergänzt.

Die Urgeschichte Koreas ist in völliges Dunkel gehüllt. 108 v. Chr. wird der nördliche Teil der Halbinsel von den Chinesen erobert, kolonisiert (vgl. S. 23) und bis 313 n. Chr. wenigstens teilweise gehalten. Gleichzeitig bilden sich in Südkorea drei kleinere Staaten, die drei Kan, deren Erbschaft im 3. Jahrhundert Shiragi (Osten) und Kudara (Westen) antreten, während im Norden Kokuri seine Macht bis tief in die Mandschurei hinein ausdehnt (Zeit der drei Reiche). Shiragi zeigt die stärkste Lebenskraft: 563 wird die kleine japanische Kolonie Mimana im Süden, 663 Kudara, 668 Kokuri erobert und Korea zum ersten Male geeinigt.

In der Zeit der drei Reiche, wird die größte Kulturmacht Ostasiens, der Buddhismus, auch in Korea einheimisch. Zuerst (372) wird Kokuri von den früheren Ch'in im äußersten Nordwesten Chinas, wenige Jahre später (384) Kudara von einem wahrscheinlich zentralasiatischen Priester Mārananda missioniert, während sich Shiragi erst 527 der neuen Lehre öffnet. 541 holt sich eine Gesandtschaft Kudaras neben chinesischen Literaten buddhistische Schriften, Handwerker und Maler vom Hofe der Liang. Kurz darauf ist der Buddhismus schon so weit erstarkt, daß er seine Expansion nach Japan beginnt (s. S. 106).

In dem früh buddhisierten Kokuri ist bisher kein Denkmal des Buddhismus bekannt geworden. Dafür bereichern die Wandgemälde in den gemauerten und mit einer Erdschüttung bedeckten Gräbern unbekannter Fürsten unsere kümmerlichen Vorstellungen von der vorbuddhistischen Malerei Chinas sehr wesentlich, (Chōsen Kofun Hekigwa shū, Tōkyō 1916, 2°; Kokka H. 327) obwohl sie sämtlich erst der buddhistischen Zeit angehören. Bis auf das „Grab der 3 Kammern" am rechten Yaluufer, also in der heutigen Mandschurei, liegen sie in dem Bezirke des heutigen Heijō, der Hauptstadt des Reiches Kokuri. Das Dreikammergrab (Chōsen Koseki Zufu I, 81f.) gehört wie das Grab von Baisenri bei Chinnampo (Chōsen Koseki II, 126ff.) wohl noch dem Ende des 5. Jahrhunderts an, während das Grab der 2 Säulen, dessen erste und zweite Kammer durch achteckige Säulen getrennt sind (Chōsen Koseki II, 161ff.) und das Grab mit den Gottheiten auf dem Altare (Chōsen 139ff.) etwa 50 Jahre jünger sein mögen. Das große und mittlere Grab von Gukenri (Abb. 186/187, Chōsen II, 201ff., Kokka 276, 294, Ostasiatische Zeitschrift XIII, 1926, 64ff.) wird um 600 datiert. Die Motive der Malereien, die vier Tiere der Himmelsrichtungen, Fabeltiere, als Gottheiten verehrte Tote mit Adoranten, Krieger zu Fuß und zu Pferd, Reiter und Jäger, ein reicher Damenflor, gehören durchaus der chinesischen Vorstellungswelt an, nur die Lotusblumen des Grabes am Yalu und die Apsaras (Engel) der Gräber von Gukenri sehen buddhistisch aus. Der Palmettenfries von Gukenri hat die klassische Form reiner bewahrt als die älteren und weiter westlich gelegenen Höhlen von Yünkang.

Das am spätesten vom Buddhismus eroberte Shiragi hat uns namentlich in der Umgegend der alten Hauptstadt, heute Keishū, eine Menge imposanter, fast halbkugeliger Fürstengräber überliefert, die aus Pietätsrück-

Abb. 188. Bodhisattva, Holz, bemalt. Korea?, um 600. Höhe 209 cm. Hōryūji. Nach Hōryūji Taikyō.

sichten größtenteils noch nicht untersucht worden sind. Aus einigen verfallenen Grabhügeln dieser Art, vor allem dem Grabe der Goldkrone bei Keishū (Hamada und Umehara, A Royal Tomb, Kinkan-Tsuka, Seoul 1924, bisher 1 Band Text, 1 Tafelband 2°) sind neben sehr wertvollen Bronze- und Lackfragmenten ganz überraschende Mengen eines zierlichen Filigran-Goldschmucks an den Tag gekommen, von dem uns China selbst noch so gut wie nichts überliefert hat. Bescheidener ist das Grab eines Ehepaares am Ryōzan, südöstlich Keishū (Ryōzan Fūfu Tsuka, Seoul 1927, 2 Bände), das annähernd derselben Zeit, vielleicht dem 6. Jahrhundert, zuzuweisen sein wird.

Aus Kudara, das nach seiner Stellung in Japan zu schließen die künstlerische Führung hatte, ist die rohe fünfstöckige Steinpagode in der Nähe von Fuyō, wo damals die Hauptstadt lag (von 660, Chōsen IV, 400), ziemlich das einzige Denkmal von Bedeutung. Wenn allerdings die hölzerne „Kudara-Kwannon" im Hōryūji (Abb. 188, Hōryūji Taikyō 40, Bukkyō Bijutsu 1) ihren Namen mit Recht trägt — wofür manches spricht —, wäre die schönste Holzstatue des ostasiatischen Kontinentes ein Werk des koreanischen Fürstentumes.

Dagegen verdanken wir Shiragi neben dem interessanten Rundbau von etwa 630 bei Keishū, das als astronomisches Observatorium gedient haben soll (Chōsen III, 315), und der stattlichen jetzt nur dreistöckigen Pagode des Funkōji von 634 (Chōsen III, 319ff.), dessen vier Eingänge je ein Wächterpaar in Hochrelief beschützt, eine Reihe der schönsten Buddhastatuen des ganzen Ostens. Sie sind sämtlich aus dem edlen Bronzematerial und offenbar wirkliche Meisterarbeiten, sehr im Gegensatze zu den lieblosen Steinmetzereien der jüngeren Wei-Zeit, denen sie sonst im Stile entsprechen. Ganz auffallend wiegt der liebliche Typ der Nyoirin-Kwannon vor, der wahrscheinlich Maitreya ist (Abb. 189, s. S. 110). Die Proportionen zeigen oft so auffallende Verschiedenheiten von den nordchinesischen Bildwerken, daß man z. B. in der lilienschlanken Kwannon des Ri-Museums (Riōke Hakubutsukwan I, 7) wenn nicht ein Original, so doch eine Nachbildung des mittelchinesischen Stiles sehen möchte. Herkunft und Datierung dieser Götterbilder steht allerdings keineswegs fest, da die chinesische Sitte langer Inschriften sich nicht nach Korea übertragen hat. Nur ein Bronzeheiligenschein des Museums in Seoul (Chōsen Koseki III, 397) mit 2 Bodhisattva und 3 Buddha in Relief wird durch seine Inschrift für 596 und Shiragi gesichert.

Abb. 189. Maitreya, Bronze. Korea, 6. Jahrhundert. Höhe 73 cm. Regierungsmuseum, Seoul.

Das als Shiragi geeinigte Korea steht politisch und kulturell völlig unter der Herrschaft der T'ang, wenn gelegentlich auch einmal ein westindischer Künstler als Meister einer kolossalen Bronzefigur genannt wird. Die zahlreichen Steinpagoden mit ihren ungeheuerlich schweren Gesimsen scheinen aber eine Besonderheit des im Gegensatze zu Nordchina sehr steinreichen Landes zu sein. Zu den großen Steinreliquaren, deren ältestes (von etwa 635) von vier Löwen und einer menschlichen Figur getragen wird und mit den vier Lokapāla, zwei Vajrapāni und zwei Bodhisattva in Relief geschmückt ist (Chōsen Koseki IV, 411ff.), und zu den charakteristischen Stein-

laternen (älteste von etwa 668 im Hōjūji bei Taiden, Chōsen IV, 490ff.) fehlen ebenfalls bisher die chinesischen Parallelen. Andererseits folgen die Königsgräber mit ihrem Chore tierischer und menschlicher Grabwächter getreu den chinesischen Vorbildern, wenn auch die Grabhügel selbst, deren Steinummauerung häufig die 12 Kalendertiere im Relief trägt, von dem othodoxen Type abzuweichen scheinen (angebliche Gräber der Könige Mommu, 661—680, Shōtoku, 702—737, Kōtoku, 826—835 bei Keishū, Chōsen IV, 521ff.). Die Grabstele des Königs Buretsu von 661 bei Keishū (erhalten nur die Basis in Schildkrötenform und die Drachenbekrönung, Chōsen IV, 470ff.) gehört zu den stattlichsten dieser in China allgegenwärtigen Totenmale, und die buddhistische Plastik der reifen T'ang-Zeit erreicht in den Skulpturen des Felsentempels Sekkutsuan bei Keishū sogar ihre Akme (Sekkutsuan to Bukkokuji, Nara 1927; Chōsen Koseki V, 556ff., Ostasiatische Zeitschrift VII, 1918/19, 64ff; Bukkyō Bijutsu H. 2). Der kreisrunde Tempel, der nicht in den Felsen gehauen, sondern in einem Bergwinkel aufgeführt und später mit Erde zugeschüttet wurde, also den Königsgräbern nähersteht als den chinesischen Grotten, wurde zwischen 742 und 764 errichtet. Unterhalb der in der Art des Atreusgrabes durch vorkragende Steine gebildeten Scheinkuppel sitzt die kolossale Kultstatue des Shaka, die Wände werden durch Bodhisattva (Abb. 190) und zehn der Schüler des Buddha in Relief eingenommen, über denen in Nischen kleinere Bodhisattva-Figuren und ein Vimalakirti thronen. Der Eingang wird durch die üblichen buddhistischen Wächtergestalten in besonders mannigfacher Form gesichert. Die anderen nicht ganz seltenen Steinskulpturen, von denen ein Amida und Miroku (Maitreya) im Museum von Seoul (Chōsen Koseki V, 584) 719 datiert sind, wirken neben diesen relativ besten Denkmälern des indisch beeinflußten T'ang-Stiles beinahe unerträglich roh. Die zahlreichen Kleinbronzen der koreanischen T'ang-Zeit (Chōsen V, 597ff., 610ff.) erheben sich dagegen wieder zum Range wirklicher Kunstwerke, die größeren Kultstatuen aus Bronze, deren nicht wenige erhalten sind, lassen sich unter ihren dicken Farbenschichten heute kaum beurteilen. Ein gußeiserner Roshana von 865 im Higanji bei Tetsugen, etwa 100 km n. Keijō (Chōsen V, 604), verdient als das älteste sichere Werk dieser Technik in Ostasien Erwähnung. Sehr merkwürdig sind die Bruchstücke glasierter Tonreliefs der Lokapāla im Lokapālatempel bei Keishū, die wohl der Zeit der Gründung dieses Tempels (679) gleichzeitig sind (Chōsen V, 636ff.). Für den hohen Stand der Tonplastik zeugen auch die bei Keishū gefundenen reliefierten Ziegel, wohl die schönsten, die Ostasien hervorgebracht hat (Chōsen V, 638 ff.). Eine wesentliche Ergänzung unserer Kenntnis ostasiatischer Gießerkunst geben endlich die verhältnismäßig zahlreichen Tempelglocken, zu denen Japan nur sehr wenige, China überhaupt keine Parallelen bietet. Die älteste von 725 im Jōinji bei Heishō (etwa 150 km östlich Keijō) zeigt den wahrscheinlich rein chinesischen Typ mit der Drachenkrone, den 36 Warzen, einem Überbleibsel ältester Ornamentik, den schönen Apsarasreliefs und den köstlichen Ornamentbändern, in die Apsaras verstreut sind, schon völlig ausgebildet (Chōsen IV, 505ff.), die Glocke des Hōtokuji, jetzt im Museum von Keishū, in reinster Form (771 datiert, Chōsen IV, 511ff.). Eine größere Anzahl dieser Glocken hat die Armee des Hideyoshi 1598 nach Japan entführt (Glocke in Tsushima von 745, nur in Abbildung erhalten, Chōsen IV, 510, von 833 im Tsune Miya Jinja, Echizen, Chōsen IV, 517, von 904 im Usa Hachimangū, Buzen, Chōsen IV, 518).

Abb. 190. Bodhisattva, Stein. Um 750. Höhe 192 cm. Sekkutsuan. Nach Chōsen Koseki.

Der Staat Kōrai, der 918 begründet wurde und 935 Shiragi ein Ende machte, ist kulturell ein Ableger des Sung-Reiches, wenn er politisch auch mit den mächtigen Gegnern des Kaiserhauses sehr häufig paktieren mußte.

Abb. 191. Teeschale mit grauen Einlagen (Mishima). Nach 1309. Dm. 13,6 cm. Ri-Museum, Seoul. Nach Riōke Hakubutsukwan Shashinjō.

Die buddhistische Skulptur hat wie in China nicht mehr allzuviel zu sagen, übernimmt aber von den Yüan die erneuerte Technik des Chia-chu (s. S. 80). Von der koreanischen Malerei geben die Wandgemälde des Fusekiji (etwa 40 km n. Taikyū) von 1377 und einzelne Tafelbilder (Shaka von 1330, Kokka H. 301) nach fast 800jähriger Unterbrechung wieder eine gewisse Vorstellung (Chōsen VII, 904ff.); sie ähneln durchaus den entsprechenden Werken der Yüan. Dagegen bringt die Metallkunst nicht nur gegen die Shiragi-Zeit, sondern auch gegen China Neues. Die Bronzeglocken halten freilich durchaus am älteren Typ fest, in den zierlichen Gold- und Bronze-Beschlägen vornehmer Särge (Riōke III, 477), vor allem aber in den köstlichen Silbertausia mancher Bronzegefäße atmet reinster Sung-Geist (Wassergefäß mit Silbereinlagen, Riōke III, 553, Räuchergefäße in derselben Technik von 1161, 1214 und 1366 Hōryūji Taikyō XIV,9, Chōsen Koseki III, 897 und 899). Die hölzernen Tempelbauten, deren ältester, der Fusekiji, dem 14. Jahrhundert entstammt, sind für die Geschichte der sehr ungenügend bekannten chinesischen Holzarchitektur von Bedeutung. Vor allem aber bildet die Töpferei den Ruhmestitel der Kōrai-Dynastie.

Gegen Ende des Shiragi-Reiches, also auffallend spät erscheint in Korea die Glasur, zunächst in bronzeähnlichen Tönen über eingepreßtem Muster (Chōsen 553ff.). Unter den Sung drang aber der Ruf der koreanischen Töpferei schon bis ins eigentliche China, wie wir aus mehreren literarischen Zeugnissen wissen, und unter den Yüan muß sie den chinesischen Leistungen schon voraus gewesen sein, denn wir hören, daß Kublai (1260—1294) und 1297 seinem Nachfolger Porzellane überreicht wurden, die goldenen Zierat trugen und anscheinend in China Aufsehen erregten. Es ist immerhin nicht unmöglich, daß die Masseneinwanderung der Einwohner des Staates P'ê-hai in der Mandschurei, die 926 den Liao erlagen, an der keramischen Blüte von Kōrai mitbeteiligt war, denn schon 841 fanden manche Leistungen der Töpfer dieses Staates am chinesischen Hofe Anklang.

Grabfunde haben große Mengen sehr mannigfaltiger Töpfereien aus Gräbern der Kōrai-Zeit ans Licht gebracht, von denen wir allerdings nicht immer sagen können, ob sie wirklich koreanischen Ursprunges sind, denn Töpferei hat zweifellos einen erheblichen Teil des chinesischen Exportes nach Korea ausgemacht. Die sehr dankenswerten Forschungen der Japaner an den Stätten alter Töpfersiedlungen haben aber schon manche Aufklärung gebracht. Sicherlich koreanisch ist der größte Teil des Seladons, in dem schon die Chinesen der Sung-Zeit das eigentliche Gebiet koreanischer Töpferei sehen. Als besonders charakteristisch werden die Einlagen schwarzer und weißer Masse unter der Glasur bezeichnet, die wir auch an Seladon gelegentlich finden. In der Regel aber sind sie ganz unverziert oder mit graviertem, modelliertem und eingepreßtem Zierat bereichert. Sie stammen meist aus Gräbern der Umgegend von Kaijō (Songto), der damaligen Hauptstadt, anscheinend aber aus Öfen in der Nähe von Moppo, die bis in die Ri-Zeit hinein gearbeitet haben. Die Porzellane in der Art des sog. Ting-yao oder in der bläulichen Abart, die im Handel als Ying-ch'ing geht, scheinen eingeführt zu sein, da sich Scherben niemals in Öfen gefunden haben. Von den zahlreichen Töpfereien in der Richtung der sog. Temmoku (s. S. 76) sind gerade die technisch und künstlerisch vollendetsten mit silbrig glänzenden Tropfen in der Glasur in Öfen der Mandschurei, also des alten Gebietes von P'ê-hai, zum Vorschein gekommen. In seltenen Fällen sind noch Reste einer Dekoration in Gold über der Glasur zu erkennen, die in China bisher nicht bekannt geworden ist. In Eisenrot roh bemalte Porzellane und aus verschiedenfarbigem Tone zusammengeknetete marmorierte Töpfe scheinen nicht auf koreanischem Boden entstanden zu sein. Unzweifelhaft koreanischen Ursprungs und in gewissem Sinne die koreanische Töpferei sind Keramiken mit dem eingepreßten oder gravierten, farbig eingelegten Zierat, den wir schon an Seladon kennengelernt haben, weit häufiger aber an Steinzeug finden, das Mishima der Japaner, die in dem Ornament das graphische Bild der Kalender des Mishima-Heiligtumes in Izu wiederfanden (Abb. 191). Sie scheinen vom Ende der Korai-Zeit bis zum Beginne der Ri-Zeit in großen Mengen gefertigt worden zu sein, denn Aufschriften geben gelegentlich die Namen von Hofstellen, die in die Zeit um 1300 führen, oder weisen in die Regierung des 1. Ri-Kaisers, wie eine Schale der Sammlung Matsūra und Funde im Palaste von Keijō. Sehr viele Scherben dieser mannigfach variierten Technik haben sich in Öfen von Keiryōzan bei Taiden gefunden, darunter eine Grabtafel mit dem Datum 1490.

Unter der Ri-Dynastie, die 1392 die Beherrscher von Kōrai stürzte und die Hauptstadt nach Keijō (Seoul) verlegte, hat die Töpferei immerhin einen solchen Rang behauptet, daß sie das Ideal der japanischen Teekeramik wurde. Erst der japanischen Expedition von 1594—1598 scheint sie endgültig erlegen zu sein, und zwar hauptsächlich dadurch, daß die Japaner die Töpfer mit sich schleppten. Sie müssen außerdem das Land sozusagen seines ganzen keramischen Besitzes beraubt haben, denn von den hochgeschätzten Gattungen der japanischen Liebhaber ist abgesehen von dem Mishima und einer Totoya genannten Art, die in Öfen bei Tōrai (südöstliches Küstengebiet) entstanden zu sein scheint, nichts in Korea zu finden. Die späteren koreanischen Porzellane haben als schwächliche und rohe Nachbildungen der chinesischen Muster keinerlei Wert.

Nachwort.

Eine Reise nach Amerika und den Ländern Ostasiens, für deren Ermöglichung ich der Notgemeinschaft der Deutschen Wissenschaft und dem Ministerialrat Dr. Gall besonderen Dank schulde, hat mich nach Drucklegung der ersten drei Bogen fast ein Jahr von Deutschland ferngehalten und die Beendigung vorliegenden Bandes ebensolange hinausgeschoben. Ich hoffe aber, daß diese Verzögerung dem Werke selbst zu gute gekommen ist. Von den ersten 48 Seiten abgesehen, die nur kleinere Veränderungen erfahren haben, beruht es zum großen Teile auf den Ergebnissen der Reise. Die umfangreichen Literaturangaben vor allem sind im wesentlichen dem während der Reise gesammelten Materiale entnommen. Die Abbildungen waren schon vor der Drucklegung fertig.

Otto Kümmel.

Berichtigungen und Nachträge.

Einige kleine Ungleichmäßigkeiten der Umschreibung sind im Register ausgeglichen worden.

S. 4. Hinter Absatz 2 füge hinzu: Keramik: Tōkihyakusen, Tōkyō 1925, 2°; Tōyō Tōji Shūsei, Tōkyō im Erscheinen, 2°. — S. 4. 3. Absatz von unten für „Wu T'a-ch'êng" lies Wu Ta-ch'êng. — S. 6. Zur Literatur über Bronzen füge hinzu: Mêng-wei-ts'ao-t'ang Chi-chin-lu, 1917/1918, Katalog der Sammlung Lo, Tientsin, 4 Bde. 2°. — S. 19. Absatz 4, vorletzte Zeile für „Ku-ming-chi", lies Ku-ming-ch'i. — S. 23. 1. Absatz füge hinzu: ; Nakao in Tōgashū 6. Folge, Tōkyō 1925. — S. 25. Zeile 14 v. u., S. 32. Zeile 3 v. u. für „Tai Kuei" setze Tai K'uei. — S. 27. Zeile 25 für „Wang Hsih-chih" lies Wang Hsi-chih. — S. 29 letzte Zeile, für „532" lies 523. — S. 30. Zeile 1 für „Li-chêng" setze Li-ch'êng; Zeile 18 v. u. für „Tan-yao" setze T'an-yao. — S. 32. Zeile 12 für „Ch'ang-an" lies Lo-yang, Zeile 21 für „Süd-Hsiang-shan" setze Süd-Hsiang-t'ang-shan. — S. 33. Zeile 19 v. u. hinter „H. 338" füge hinzu: Kanehara, Shina Jōdai Gwaron, Tōkyō 1924. — S. 35. Zeile 30 für „die Emanation" setze „den transzendentalen Vater". — S. 42. Zeile 17 für „T'ang-chao setze T'ang-ch'ao, Zeile 20 v. u. für „Po-chi-na" setze Po-çhih-na. — S. 48. Zeile 13 für „Ling-chüan-ssŭ" setze Ling-ch'üan-ssŭ. — S. 51. Absatz 3, Zeile 19 für „Akashagarba" setze Ākāshagarbha. — S. 60. 2. Absatz, Zeile 12 und 17 für „Kuan-yin" setze K'uang-yin. — S. 61. Zeile 4 v. u. für „chou" setze shu. — S. 67. Zeile 16 v. u. für „Hsü" setze Hsi. — S. 70. Zeile 22 v. u. für „Ta-peh" setze T'ai-peh. — S. 71. Zeile 17 für „T'ien-mo" setze T'ien-mu. — S. 72. Zeile 27 für „chao" setze ch'ao. — S. 73. Zeile 9 für „Kêng-schi-t'u" setze Kêng-tschi-t'u. — S. 76. Zeile 6 v. u. Die Lai-fêng-Pagode soll jetzt zerstört sein. —

S. 79. Zeile 5 und 11 für „Ko-kung“ setze K'o-kung. — S. 86. Zeile 17 v. u. Die P'ai-lou gehen wohl auf indische Torformen zurück. — S. 87. Zeile 7 v. u . für „Chin-tê-chêns“ lies Ching-tê-chêns. — S. 95. Zeile 24 für „Lo Mo“ setze Lo Mu. — S. 113. Zeile 22 v. u. für „chinesischen“ setze eingewanderten. — S. 114. Zeile 9 für „Prabutaratna“ setze Prabhūtaratna, Zeile 12 v. u. für „Yakushiji“ setze Yakushi. — S. 116. Zeile 17 für „beiden“ setze vier. — S. 121. Zeile 7 für „Omi“ setze Ōmi. — S. 121. Zeile 17 hinter „(gestorben 1206)“ setze in der Sammlung Inouye (vgl. Nihon Seikwa X, 91—100). — S. 121. Zeile 36 für „Kwanjūji“ setze Kwanjuji. — S. 126. Zeile 7 v. u. für „Kyōasan“ setze Kōyasan. — S. 130. Absatz 4 Zeile 3 für „1170“ setze „gest. 1075“. — S. 132. Zeile 15 für „Shunkō“ setze Shinkō. — S. 138. Zeile 7 v. u. für „13“ setze 15. — S. 151. Zeile 10 v. u. für „Kanshin“ setze Ganjin. — Abb. 90. Unterschrift für „Subuti“ setze Subhūti. — Abb. 125. Unterschrift, 2. Zeile für „Kasuga“ setze Kitano. — Abb. 126. Unterschrift für „Sanjo“ setze Sanjō.

Register

(Orte, Namen, Sachen, Begriffe)

A-fang-Palast 13
Abasiden 40
Achala (Fudō) 41
Acunha 95
Adhibuddha 125
Ägypten 81
Ahnenkult 8
Ainu 103
Aizen 153
Ajantā 38
Akaboshi, Slg., Tōkyō 70, 147
Ākāshagarbha (Kokūzō) 51
Akimoto, Sg., Tōkyō 151, 169; Abb. 159
Akishinodera 118
Amida (Amitabha) 108, 114, 121, 127, 131, 137, 138, 139, 140, 155, 189; Abb. 88, 103, 111
Amida-Paradies 111
Amidadō 130
Amidaismus 150
Amitābha (Amida) 25, 34, 35, 41, 46, 47, 48, 51; Abb. 32
Amitayus 35
Amitāyus-Sutra 25
Amoghavajra 41, 44, 45
An, Prinz 18
An Lu-shan 39
An Shih-kao 15
Ananda 48
Anashijinja, Izumi 128
Andersson, J. G. 5
Anhui 20, 91
Aniko 80
Anjōji, Kyōto 51
Anjuin, Bizen 136
Ankyoin, Nara 108
Antike 39
Antoninus 14
Araber 40
Apsaras 118
Arhat (Lohan) 60, 64, 67, 73
Asa 111, 121
Asangha 153
Asano, Slg., Tōkyō 66, 149
Ashide 160
Ashikaga 69, 145
Ashiya 171
Ashoka 61
Atsutajingū, Owari 162
Avalokiteshvara (Kuan-yin, Kwannon) 25, 35, 41, 43, 44, 46, 47, Abb. 29, 31
Aventurinlack 170

Baisenri, Grab 187
Baktrien 19
Benedikt XI. 81
Benzaiten (Sarasvati) 116
Beppu, Sg., Tōkyō Abb. 170
Berlin, Museen 8, 10, 11, 20, 22, 35, 36, 65, 72, 75, 91, 92, 112, 118, 140, 143, 163, 176; Abb. 3, 6, 7, 8, 12, 14, 15, 25, 26, 40, 41, 47, 54, 56, 75, 119, 121, 138, 150, 152, 158, 168, 172, 182, 183—Antikensammlung 19
Bhaishajyaguru (Yakushi) 35
Bifukumonin 140
Bishamon (Tamonten) 137, 139, 140, 155
Bizen 171
Blancs de Chine 89, 95, 96
Boccaro 90
Bodhgaya 33, 63, 88
Bodhidharma (Daruma) 41
Bodhisattva 35
Bodhisena 116
Borneo 89
Boston, Museum 29, 31, 47, 48, 61, 66, 121, 136, 143; Abb. 31, 32, 44, 45, 48, 49, 126, 127
Brahma 116, 118, 126
British Museum 26, 27; Abb. 18
Bronzen, Chin. 5ff., 21f., 58
Buddha, Der 69
Buddhasimha 26
Buddhismus 14f., 25, 105
Bujōji, Kyōto 140
Bunchō, Tani 183; Abb. 179
Bungo 140
Bunjingwa 183
Buretsu, Grab des 189
Busshi 137, 138
Buson 184
Butsudoji, Mië 140
Byakugōji, Nara 155
Byōdōin, Kyōto 141; Abb. 114
Byzanz 40

Castiglione, Giuseppe 95
Ceylon 26
Ch'a Shih-piao 95
Chai Jung 15
Ch'ai-yao 62
Chaire 161
Chan Ch'êng 74
Ch'an-(Dhyana-, Zen-) Schule 41
Chang, Gebr. 76
Ch'ang-an 13, 28, 32, 39
Chang Ch'ang O 85
Chang Ch'êng 80, 81; Abb. 61
Chang Ch'ien 14
Chang Hêng 20
Chang Hsüan 66
Chang Jung 73
Chang Kêng 96
Chang Liang 18
Chang P'ing-shan 83
Chang Sêng-yu 37
Chang-tê-fu, Funde 5
Chang Tsung, Kaiser u. Sammler 68
Chang Yen-yüan 42
Chanoyu 175
Chao, Zweite 26
Chao Ch'ang 64, 65, 66; Abb. 46
Chao Ch'i 19
Chao Chia-p'ing 18
Chao Chien-li 43, 68
Chao-chou 48
Chao K'uang-yin 60
Chao Mêng-fu 78
Chao Ta-nien 65
Chao Yen 61
Cheh-Schule 83, 84, 94
Chehkiang 29, 61, 62, 71, 73, 76, 81, 91, 145, 152, 157, 165, 168
Ch'ên-Dynastie 28
Ch'ên Ho-ch'ing 153, 158
Chên-kuan-shu 54
Chên Tsung 73
Ch'êng, Chehkiang 29
Ch'êng, Kansuh 17
Chêng-chiao-ssŭ 88
Chêng-chou 6, 62
Chêng-hua 89
Chêng-kuan Kung-ssŭ Hua-shih 42
Chêng-tê 89
Chêng-ting-fu 77
Ch'êng-tu 13, 74
Ch'i-Dynastie 27
Ch'i, Nord-, Dynastie 28, 32, 38
Chi Ch'êng 88
Ch'i-hsia-ssŭ 62
Chi-ku-lu 6
Ch'i-shih-lu 91
Ch'i-tan 60
Chi Ts'ung 106
Chia-ching 50, 90
Chia-ch'ing 92
Chia-chu 25, 80, 116, 190
Chia-hsing 81, 92
Chia-ting-fu 51
Chiang Sung 83
Chiao Ping-chêng 95
Chien-fu-ssŭ 59
Ch'ien Hung-shu 61
Ch'ien-lung 92, 96, 98
Chien-ning 76
Chien-p'u 96
Ch'ien Shun-chü 78
Ch'ien-t'ang 62
Chien-yao 166
Chih-k'ai 41
Chihli 48, 71, 74, 75, 77, 80
Chih-yün 48
Chih-yün-tung 48
Chikuden, Tanomura 183
Chin-Dynastie 24
Chin (Nüchên) 63
Chin, Staat 7
Ch'in, Staat 7, 12
Ch'in-Dynastie 12ff.
Ch'in, Zweite 26
Chin Nung 95
Chin-shih-so 6
Chin-tzŭ 73
Ching-chou 48
Ching Hao 61
Ching Hsien 14
Ching-t'ai 91
Ching-tê-chên 81, 89, 90, 96ff.
Ching-yang-hsien 53
Chinzan, Tsubaki 183
Chionin, Kyōto 151
Chionji, Kyōto 78
Chishōdaishi 125, 126, 139
Ch'iu Hsing-ku 53
Ch'iu Ying 84
Chōgakuji, Nara 140
Chōgosonshiji, Nara 136
Chōhōji, Kyōto 132
Chōjun 139
Chokuan, Soga 176
Chōnen 67
Chōsei 138
Chōshun, Miyagawa 181
Chou 4, 5
Chou-Zeremonial 8
Chou Fang 45, 66
Chou, Zweite 61, 62
Chou, Nord- 28, 32
Ch'u 6, 7, 11
Chu Ching-hsüan 42
Ch'u-chou 90
Ch'ü-fu 19
Chu Hsi 68
Ch'ü-hsien 18
Chü-jan 60
Chü-lu 74
Chu Tuan 84
Chu Tzŭ-hsing 25
Ch'ü Yüan 11, 12
Chü-yung-kuan 79; Abb. 60
Chūgūji, Nara 109; Abb. 86
Chūjō 158
Chūmon d. Hōryūji 107
Chün-chou 75, 90
Chün-yao 75
Chung K'uei 43
Chung-ting K'uan-shih 6
Chūsonji, Mutsu 131, 132, 140, 141
Cloisonné 92
Conrady 11
Coromandel-Lacke 99

Daianji, Nara 113
Daibusshi 138
Daibutsu 118

Daidempōin, Kii 170; Abb. 148
Daiedō, Kōyasan 140
Daigoji, Kyōto 126, 128, 130, 142, 147, 175
Dainichi (Vairochana) 125, 139, 140, 152
Dainichidō, Chūson 140
Dainichiyama 140
Daisenin, Kyōto 167
Daitōkokushi 148; Abb. 124
Daitokuji, Kyōto 70, 71, 148, 167, 168, 175; Abb. 52, 124
Daizanji, Tottori 139
Dannoura 129
Danzig, Marienkirche 81
Daruma (Bodhidharma) 165
Deme 163
Dempōdō, Kōyasan 123, 139
Denkyōdaishi 125
Denzen, Aōdō 186
Devarāja, (Tennō) 42
Dhyāna-Patriarchen 73
Dhyāna-(Ch'an-, Zen-)Schule 41, 63, 70
Dhyāni-Buddha 34, 35, 109
Dhritarāshtra (Jikokuten) 119; Abb. 94
Dichterbildnisse 148
Dōgen 74, 161
Doi, Slg., Tōkyō 160
Dolmengräber 103
Donchō 46, 111
Donnermuster 9
Dōtaku 104
Dōzen 128
Drache 16
Drei Farben 89
Drei Kan 187
Drei Reiche 24
Druck 133

Ebusshi 130
Edo (Tōkyō) 173, 181 – Schwertschmuck 179; Abb. 174
Edono, Hōryūji 117, 132, 138
Eiga, Takuma 147
Eisai 145
Eisenguß 32, 72, 189
Eisenrot 190
Eison 156, 161; Abb. 133
Eitoku, Kano 175; Tf. 11; Abb. 165
Enchin 125
Engakuji (Enkakuji), Kamakura 75; Abb. 55
Eni Abb. 128
Enjōji, Nara 153
Enkakuji = Engakuji
Enkwai 138
Ennin 125
Ennōi, Kamakura 155
Enryakuji, Ōmi 125, 128, 143
Enshū, Teemeister 178
Entasis 123
Eshin 131
Eumorfopoulos, Slg.. London .. Abb. 2, 16; Tf. 1
Eun 51

Fa-hsien 26, 33
Famille Rose 98
Fan Ch'i 95
Fan Li 12
Fan Min 18, 19
Fan T'a 76
Fang-shan-hsien 59, 77
Fei-lai-fêng 80
Fêng Chin-po 96
Fêng, Gebrüder 6
Fêng-hsien-ssŭ 48
Fêng Tai 54
Ferghana 14
Filigran 188
Flambés 98
Flaschenpagode 80, 88, 91; Abb. 72
Fo-yü-ssŭ 48
Frühere Ch'in-Dynastie 26
Fu-nan 29
Fudō (Achala) 41, 125, 126, 127, 140, 143, 147; Abb. 100, 101
Fugen (Samantabhadra) 132
Fuhkien 62, 76, 89
Fuji-Berg Abb. 159
Fujiidera 139
Fujita, Sg., Osaka 133, 149; Abb. 105
Fujiwara 113, 129ff.
Fukada, Bungo 140
Fukujuji, Shiga 139
Fukuoka, Sg., Tōkyō 176
Fumonin, Kōyasan 51, 126
Fünf Farben 89
Funkōji 188
Fusekiji 190
Fuyō, Pagode 188

Gandhara 32, 33, 34, 38, 73.
Ganjin (Kanshin) 113, 118, 120, 123; Abb. 95
Ganku 184
Garuda 155
Geiami 166; Abb. 146
Gelbe Familie 97
Gengis Khan 77
Genjimonogatari 134; Abb. 106
Genroku-Periode 181
Genshō 121
Genzō 139
Giën 118
Gigaku 116
Ginkakuji, Kyōto 162, 170
Glas 24, 99
Glasgefäße 103
Glasperlen 103
Glocken 10, 189
Gō, Sg., Tōkyō 166
Godaigo 145
Gonse 42
Gonzō 126
Gorgoneion 9
Gorō, Haneda 170 – Takesaki 150
Gorōemon, Ono 155
Goshirakawa 148, 159
Goshun, Matsumura 184; Abb. 181
Gotō 170, 181, 186
Gotoba 148
Grabanlagen 12, 36, 52, 53 — koreanische 187ff.
Grabbeigaben 12, 37, 54
Grabkapellen 15
Grabstelen 36
Griechisches 112
Große Mauer 12, 81, 85
Großer Buddha 121
Grotten 30
Grüne Familie 96
Guckkastenbilder 184
Gukenri, Gräber 187, Abb. 187
Gupta 34
Gußtechnik 10
Gwankōji, Nara 113
Gyōshin 118

Hachiman 138, 153, 155
Hachiman-Heiligtum, Kamakura 153, 159; Abb. 136
Hachisuka, Sg., Tōkyō 149, 150; Abb. 142, 167
Hai-t'ung 51
Hakuhō 113
Han 14ff. – Han Cho 72 – Han Fei-tzŭ 11 – Han Jê-cho 65; Abb. 47 – Han Kan 44 – Han Yü 40
Hang-chou 62, 68, 74, 77, 80, 92, 96
Haniwa 103
Hara, Sg., Yokohama 131, 136, 143, 147, 149, 150; Abb. 164; Tf. 5
Harunobu, Suzuki 181; Abb. 176
Hasedera, Nara 113, 114
Hawthorn Jars 98
Hayasaki, Slg., Tōkyō 30, 32, 48 Abb. 2
Hayashi-Meister Abb. 175
Heijimonogatari 150
Heike 129
Herzfeld 58
Hi, Kuma 183
Hidehira, Fujiwara 131, 141
Hideyori, Kano 176
Hideyoshi, Toyotomi 171
Hieizan 125, 131, 132
Higanji, Tetsugen 189
Higashiyama 162, 170
Higo, Schwertschmuck 181; Abb. 175
Hikime Kagihana 133
Hikone-Schirm 177
Himmelskönige (Lokapāla, Devarāja, Tennō) 153
Himmelstempel 88; Abb. 70
Hinayana 35
Hinterindien 29
Hirado 186
Hirako 46
Hiroshige, Andō 181
Hisahara, Slg., Kyōto Abb. 190
Hisamatsu, Sg., Tōkyō 149, 151
Hitomaro 147
Hiunkaku, Kyōto 175
Hizen 186
Ho Chou 58
Ho Ch'ü-ping 18
Ho Ch'ung 25
Ho-nan-fu 14, 25, 31, 39
Hōën 170
Hōitsu, Sakai 186
Hōjō 145
Hōkaiji, Kyōto 130, 138, 141, 142; Abb. 116
Hōkiji, Nara 107, 131
Hokkedō, Nara 113, 114, 121, 123, 124
Hokkeji, Nara 127, 128, 131, 161; Abb. 102
Hokkeshū 147
Hōkōji, Nara 106, 107, 108, 111
Hōkongōin, Kyōto 140, 156
Hokuendō, Nara 153
Hokusai, Katsushika 181; Abb. 177
Höllenbilder 43, 136
Höllenrichter 155
Holz 12, 56, 73
Holzpagode 77
Holzschnitt 47, 73, 84, 96, 136, 152, 177
Honan 5, 48, 54, 62, 71, 73, 75, 80, 99
Hōnen 150
Hōōdo, Kyōto 130, 138, 139, 141, 142; Abb. 111, 114
Hōrinji, Nara 107
Hōryūji, Nara 44, 46, 56, 58, 107, 109, 112, 114, 116, 123, 132, 138—140, 142, 155; Abb. 28, 29, 83, 85, 87, 112, 188; Tf. 3
Hōshōji, Kyōto 139
Hosokawa, Slg., Tōkyō 2, 168; Abb. 162
Hossō-Patriarchen 153
Hōtokuji 189
Hou-chou 81
Hsi-chin 71, 72; Abb. 54
Hsi-ch'ing Ku-chien 6
Hsi-shan-kuan 48, 50
Hsia-Dynastie 5
Hsia Ch'ang 83
Hsia Kuei 68, 69, 168; Abb. 50
Hsia Wên-yen 80
Hsiang-chi-ssŭ 59
Hsiang-hsiang 72
Hsiang-shan-ssŭ 48
Hsiang-t'ang-shan 32
Hsiang Yü 13
Hsiao Hsiu 34; Abb. 24
Hsiao-t'ang-shan 15
Hsiao-wu Ti 28
Hsiao-yen-t'a 59
Hsieh Ho 37, 65
Hsieh Shang-kung 6
Hsieh Shih-ch'ên 83
Hsieh-shan-shui-chüeh 80
Hsien-yang 13, 53, 54
Hsin-an 91
Hsin-lo Shan-jên 95
Hsin-tu 18
Hsing-chiao-ssŭ 59
Hsing-lung-ssŭ 76
Hsing-p'ing 18
Hsü Hsi 60
Hsüan-ho Hua-p'u 72
Hsüan-tê 89, 90, 91
Hsüan-tsang 40, 59, 71, 153; Abb. 129, 131
Hsüan Tsung 39
Hsün Hsü 25
Hu Ching 96
Hu Yüeh-tsung 85
Hua-chi 72
Hua-chüeh 96
Hua-shih 72
Huai-nan-tzŭ 20
Huang Ch'êng 90
Huang Chü-ts'ai 65
Huang Ch'üan 60, 65
Huang Hsiu-fu 72
Huang Shan-ku 73
Huang Ta-chih 79, 80
Hui-ch'êng 31
Hui-ch'ung 67
Hui-k'o 41
Hui-kuo 41
Hui Tsung 64, 65, 66, 72, 74; Abb. 48, 49
Hunan 92
Hung 53
Hungergeister (Preta) 135
Hunnen 14
Hupeh 25, 92

I-ching 40
I-chou Ming-hua Lu 72
I-chün 81
I-Fluß 31
I-hsing 90
I-pi-hua 37
I-shao 71
I-shêng-ssŭ 37
Ichida, Slg., Kyōto Abb. 181
Ichiji Kinrin 140
Igarashi 170, 177
Ii, Slg. Tōkyō 176
Ikeda, Sg., Tōkyō 151
Imaizumi 91
Imbe 171
Imoko, Ono no 107
Inchō 138
Indien 29, 33 48, 50, 112
Indonesien 29
Indoskythen 14
Indra (Taishaku) 114, 116, 118, 139, 155 – (Maler) 79
Ingwakyō 122
Inken 156
Inkin 74
Inouye, Slg., Tōkyō 64; Abb. 46
Inrō 178; Abb. 182
Inui, Slg. 143
Ippen 150; Abb. 128
Iran 19, 22f.
Ise 105
Ise Monogatari 149
Ishiyama-Tempel, Omi 151, 158
Iso, Slg., Sendai Abb. 179
Itchō, Hanabusa 176
Itsukushima, Aki 51, 133, 134, 140, 144, 162, 170; Abb. 120
Iwafunedera, Kyōto 138
Iwai, Slg., Tōkyō 147
Iwaki 140
Iwasaki, Slg., Tōkyō 150
Iyemitsu, Tokugawa 173
Iyeyasu, Tokugawa 171
Iyezane, Fujiwara 153
Izumo 103, 104, 114

Jade 24, 74, 90, 99
Jadeit 24
Jakuchū, Itō 183
Jasoku, Soga 168
Jataka 112
Jên Tsung 73

Jiga 139
Jigoku Sōshi 136
Jih-kuan 71
Jikakudaishi 125
Jikokuten (Dhritarāshtra) 118, 119; Abb. 93, 94
Jingoji, Kyōto 126, 127, 132, 147, 148; Tafel 8, 9
Jingorō, Hidari 175
Jizō (Kshitigarbha) 127, 155; Abb. 121
Jōben 155
Jōchi 131
Jōchō 137ff., 156; Abb. 111
Jōdo (Sukhavati) 130
Jōgaku 153
Jōi, Nara 186
Jōinji, Heishō 189
Jōkei 155
Jōmyō 131
Jōruriji, Nara 137, 138, 141
Josetsu 165
Jōshin 139
Ju-chou 75
Ju-yao 75
Jui Tsung 53
Juraku-Palast, Kyōto 175

K'ai-fêng-fu 60, 64, 76
K'ai-yüan-ssŭ 49, 73
Kaidanin, Nara 118, 119, 120; Abb. 93, 94
Kaihoku-Familie 175
Kaioku, Nukina 184
Kaiseki, Noro 184
Kaisergräber, China 89
Kaiserliche Slg., Japan 109, 112, 121, 150, 152, 153
Kaiserpalast Kyōto 126
Kajikawa 178
Kakiemon 179
Kakurinji, Ōsaka 116, 119
Kakuyū 136
Kamakura, Gr. Buddha 155 f.; Abb. 132
Kamakurabori 160
Kami 104
Kanaoka, Kose 125, 126
Kanazawa-Familie 148
Kaneiye 179
K'ang-hsi 92
Kano 175, 181 – Sg., Sumiyoshi 160
Kanshin (Ganjin) 113, 151
Kanshitsu 116, 117, 118
Kansuh 26
Kaō 152
Kao Ch'i-p'ei 95
Kao Fêng-han 95
Kao Jan-hui 78; Abb. 58
Kao K'o-kung 79
Kao K'o-ming 73
K'ao-ku-t'u-lu 6
Kao Kuan-kuang 19
Kao Tsu 13
Kao Tsung (T'ang) 39, 48, 53, 54; Abb. 37 – (Sung) 63, 73
Kao Yi 18, 19
Karakorum 77
Karatsu 171
Kashyapa 48
Kasuga-Heiligtum, Nara 124, 130, 150, 162
Kasuga-Mandara 147
Katsugawa-Schule 181
Kawamoto, Sg., Tōkyō 135
Kawanari 125, 126
Kawasaki, Slg., Kōbe 68, 155; Abb. 50
Keibun 184
Keichō-Lacke 177
Keijō (Seoul) 190
Keimone 113
Keinin 152
Keion, Sumiyoshi 152
Keiryōz n, Ōfen 190
Keishoki 169; Abb. 141
Keishū 187, 188
Keishūkun 113
Keison 139
Kenchōji, Kamakura 156, 157, 160, 169
Kenninji, Kyōto 145, 165
Kenzan, Ogata 176; Abb. 170
Khotan 25, 29, 33, 34
Kiangsi 81
Kiangsu 83, 90
Kichijōten (Shri) 116, 121, 122, 139, 156; Abb. 96, 112
Kiën, Yanagizawa 183
Kiitsu 186
Kikai 156
Kimimaro 118
Kinkakuji, Kyōto 170; Abb. 149
Kirigane 131, 139
Kishi-Schule 184
Kitanotempel, Kyōto 149, 150; Abb. 125
Kiyohira, Fujiwara 132, 141
Kiyokuni, Mononobe no 141
Kiyomori, Taira 129, 131
Kiyonaga, Torii 181
Kiyotsugu, Fujii Abb. 173
Knochengravierungen 5
K'o-ssŭ 74
Ko-yao 76, 90
Kōami 170, 177
Kobaltblau 81, 89, 97
Kobayashi, Slg., Tōkyō 153
Kōben 155
Kōbōdaishi 41, 45, 51, 125, 126, 127, 142
Kōdaiji, Kyōto 71, 177
Kōdō 122
Kōen 155, 160
Kōetsu, Honami 176, 178; Abb. 161, 167, 169
Kōfukuji, Nara 58, 113, 116, 117, 153–156; Abb. 90
Kohōan, Kyōto Abb. 155
Kōi, Kano 175
Koizumi, Slg. Tōkyō 140, 155
Kojimadera, Nara 132
Kojima Mandara 132
Kōkan, Shiba 186
Kokawadera, Kii 136
Kōkei 153
Kokubunji 113, 121, 126
Kokuri 106, 111, 187
Kokūzō (Akashagarbha) 125, 127
Köln, Mus. 118
Kolossalstatuen 25, 29, 47
Koma 178
Kōmyō 55
Konchiin, Kyōto 78
Kondō des Hōryūji 44, 46, 107, 108, 112, 122, 139, 155; Abb. 83, 84
Konfuzius 12, 18
Kongōbuji, Kōyasan 51, 125, 128, 159
Kōnin-Periode 139
Konjikidō, Mutsu 140–142
Konshōji, Nara 113, 114
Konstantinopel, Samml. Abb. 74
Kōrai 189
Korea 106 – Keramik 178
Korehisa 151
Kōrin, Ogata 176, 178; Abb. 163, 168; Taf. 12 – Schule 184
Kōryūji, Kyōto 127, 138
Kose 125, 126, 130
Kōshō 137, 155
Kōtoku 117 – Kor. Kōnig, Grab 189
Kou-chien 12
Kou-shih-hsien 54
Kōyasan 51, 125–128, 131, 140, 143; Abb. 103, 118
Kōyū 155
Kōzanji, Kyōto 136, 152; Abb. 108–109
Kōzenji, Osaka 139
Kozloff 23
Krankheitenrolle 135
Kshitigarbha (Jizo) 41, 47
Ku-hua-p'in-lu 37
Ku K'ai-chih 26, 27, 132; Abb. 18
Ku Ping 85
Ku-yang-tung 29, 31, 35
Ku-yü T'u-p'u 24
Ku-yüeh-hsüan 98
Kuan-hsiu 60, 62
Kuan-yao 75, 90; Abb. 55
Kuan-yin (Avalokiteshvara, Kwannon) 35, 41, 43, 47, 48, 70, 71, 73
Kuang-yüan 50, 61
Kublai Khan 77, 190
Kudara 106, 110, 117, 187
Kudara-Kwannon Abb. 188
Kuei-kuo-yao 92
Kūkai 51, 125
Kūkō 126
Kumārajiva 26
Kumāraka-Deva 30
Kundaikwan Sayūchōki 72
Kung Hsien 95, 96
Kung-hsien 30, 31, 73
Kuninaka no Muraji Kimimaro 118
Kuniyoshi, Utagawa 182
Kunodera, Suruga 133
Kuo, Slg., Peking 67
Kuo-ch'ao Hua-chêng-lu 96
Kuo-ch'ao Hua-shih 96
Kuo-ch'ao Shu-hua-chia Pi-lu 96
Kuo-ch'ao-yüan Hua-lu 96
Kuo Chü 15
Kuo Hsi 65, 72
Kuo-hsiang-ssŭ 76; Abb. 57
Kuo Jo-hsü 66
Kuo Ssŭ 72
Kurabe no Hata Kuma 112
Kuramadera, Kyōto 139, 155
Kurokawa 46
Kutscha 26
Kūya 155
Kwaigetsudō-Schule 181
Kwaigyokusai Abb. 185
Kwaikei 153, 155
Kwaiken 139
Kwaishun 139
Kwammu 113
Kwanchiin, Kyōto 51, 153
Kwanjuji, Yamashiro 121
Kwankei 156
Kwankikōji, Kyoto 150; Abb. 128
Kwannon (Avalokiteshvara, Kuan-yin) 109, 112, 116–120, 127, 131, 132, 138–140, 153, 155, 156; Abb. 85, 91, 104
Kwannondō, Omi 127
Kwanshinji, Osaka 114, 127, 138
Kwazan, Kaiser 142 – Watanabe 183
Kyōgoku, Sg., Tōkyō Abb. 171
Kyōjin 139
Kyōto 113, 178, 183
Kyōzen 130
Kyūhaku, Kano 176

Lacke 23, 56, 74, 90, 99, 142
Lamaismus 41, 63, 80, 88
Lan Ying 93, 94; Abb. 76
Landschaft 44
Lang Shih-ning 95, 98
Lang T'ing-tso 97
Lang-yao 97
Lei-fêng Pag. 76
Li An-chung 68
Li Chên 44, 45, 126; Abb. 28
Li-ch'êng 30
Li Ch'êng 61
Li Chü 20
Li-ch'üan 53
Li Lung-mien 66
Li Ming-chung 77, 169
Li Ping 13
Li Shih-min 39
Li Ssu-hsün 43, 68
Li T'ai-peh 70
Li-tai Ming-hua-chi 42
Li-tai Ming-hua-p'u 85
Li T'ang 68, 84
Li Ti 68, 69
Li T'ing-kuei 71
Li Ya 32
Li Yü, Fürst 60 – Verleger 96
Li Yüan 39
Liang-Dynastie 27, 42, 106, 110, 187
Liang, Nord- 26
Liang-ch'êng-shan 18
Liang K'ai 69, 70; Abb. 51
Liang Shih-chêng 6
Liao-Dynastie 60
Liegnitz 77
Lieh I 14
Lien, Slg., Shanghai 94; Abb. 77
Lin, Slg., Fu-chou 43
Lin-ch'üan Kao-chih 72
Lin Liang 84
Ling-chüan-ssŭ 48
Ling-kuang-Palast 15
Ling-yin-ssŭ 77
Liu Ch'êng 18
Liu Sung 27
Liu Sung-nien 68
Liu Tao-ch'un 72
Liu-t'ung-ssŭ 70
Liu Yen-chai 61
Liu Yüan 80
Lo-ch'uang 71
Lohan (Arhat, Rakan) 60, 62, 64, 71, 114
Lokapāla (Tennō) 48, 51, 80, 106, 109, 110, 116, 188, 189; Abb. 35
Lo Mu 95
Lo P'ing 95
Lo-tsun 26
Lotus 111
Lo-yang 14, 25, 28, 29, 31, 32, 60
Loo, Slg., Paris Abb. 17
Lou Shou 73
Lü Chi 84; Abb. 64
Lu-lang 153
Lu Pan 12
Lü Pu-wei 9
Lu-shan 18, 19
Lü Ta-lin 6
Lu T'an-wei 37
Lung-ch'üan-yao 75, 90
Lung-mên 29, 30, 33, 48, 73; Abb. 22, 23, Tf. 4
Lung-tung 48

Ma Ho-chih 69
Ma Yüan, General 20
Ma Yüan, Maler 69
Mabito 121
Maëda, Slg., Tōkyō 151, 167
Maëyama, Sg. 133
Mahāyāna 35
Maheshvara 30
Maitre 46
Maitreya 29, 30, 31, 32, 33, 35, 47, 51, 109, 114, 153, 155
Makimono 132
Makoto, Minamoto 134
Makura no Sōshi 149
Malerrolle 152
Mampukuji, Kyōto 174
Mandala 41, 45
Mandara 125, 130
Manichäer 39
Manjuin, Kyōto Abb. 143
Manjushri (Monju) 25, 41, 47, 48, 114
Mao I 69
Mārananda 110, 187
Marmorierte Töpfereien 190
Maruyama-Schule 184
Masako 159
Masanobu, Kano 168
Masashige, Kusunoki 162
Masazane, Shiomi Abb. 182
Masken 116, 140, 156
Masuda, Slg. Tōkyō 131–134, 136, 152; Abb. 104, 106
Mathurā 34
Matsuda, Slg., Tōkyō 47, 140
Matsudaira, Slg., Tōkyō 70, 84, 148, 150
Matsugasaki Jinja 151

Matsūra, Slg., Tōkyō 71, 176, 190; Abb. 53
Matsūra-Familie 186
Matsunoo Jinja, Kyōto 128
Matabei, Iwasa 177
Mazdeisten 39
Meigetsuin, Kamakura 156; Abb. 134
Mêng-Familie 60
Mêng Ch'ang-chün 12
Mêng Tien 15
Menschenopfer 12
Metrodoros von Chios 19
Mi Fei 67, 72
Miao-ying-ssŭ 80
Michinaga, Fujiwara 129 – Kōami 170
Michizane, Sugawara 151; Abb. 125
Mien-chou 18, 48
Mifune 121
Mikkyō 125
Mikōchi 186
Mikumari Jinja, Kii 156
Mimana 106, 187
Minamoto 129
Minchō 165; Abb. 140
Ming Ti, Han 14, 16
Ming Ti, Liu Sung 28
Minggraeber 90; Abb. 71
Miroku (Maitreya) 189
Mishima 190; Abb. 191
Mishima-Heiligtum, Izu 159, 190
Mitsudasō 112
Mitsunaga 134, 135; Abb. 107, 108
Mitsunobu, Tosa 163
Mitsuoki, Tosa 176
Miwa Abb. 184
Miya 104
Miyagawa, Slg., Tōkyō; Abb. 184
Mizutani, Slg., Ōsaka; Abb. 185
Mo Shih-lung 84
Mohammedaner 39
Mohammedanisches Blau 90
Mommu, Grab 189
Momoyama-Palast bei Kyōto 175
Mongolen 68
Mongolenkrieg 150
Monju (Manjushri) 155
Monochrome 97
Mononobe 106
Moppo 190
Mōri, Slg., Tōkyō 168
Morikage, Kuzumi 176
Morikawa, Sg., Tōkyō 149
Moronobu, Hishikawa 177; Abb. 164
Moslé, Slg., Leipzig Abb. 174
Motohira, Fujiwara 132, 141
Motomitsu, Fujiwara 130, 132
Motonobu, Kano 168; Abb. 147
Mu-hsi 70, 71, 152; Abb. 52, 53
Mukden Slg. 96
München, Mus. f. V. 74
Munesada, Hata no 132, 138
Munezane, Fujiwara 138
Murasaki Shikibu 149
Murōji, Nara 126—128
Muromachi 162
Musashi, Miyamoto 176; Abb. 162
Musikinstrumente 10
Mutō, Slg., Kyōto 133
Myōchin-Familie 161
Myōgen 139
Myōhōin 148
Myōju, Umetada Abb. 172
Myōō 125
Myōōin, Kōyasan 126, 127; Abb. 100, 101
Myōshinji, Kyōto 170
Myōson 156

Nabeshima-Familie 186
Nachi-Wasserfall 147; Abb. 122
Nāga-König 131
Nagai, Slg., Tōkyō 82, 85
Nagaoka 113
Nāgārjuna 126, 132, 133; Abb. 105
Nagasaki 95
Nagashige, Kōami Abb. 166
Nagato, Schwertschmuck 179; Abb. 173
Nagoya, Schloß 174, 176; Abb. 153
Naizen, Kano 176
Nakatomi 113
Nakatsuhime Abb. 110
Nan-kan-shan 50
Nan-k'ou 79, 180; Abb. 60
Nanatsudera, Nagoya 140
Nanendō, Kōfukuji 153
Nankai, Gi 183
Nanking 29, 34, 36, 37, 60, 62, 96
Nanzan Zenshi 148
Nanzenji, Kyōto 166, 175; Abb. 141, 146
Nara, 55, 113, 140
Nengō 107
Nephrit 24
Nestorianer 39
Netsuke 178. 186; Abb. 184, 185
New York, Museum: Abb. 19
Nezameno Monogatari 149
Nezu, Sg., Tōkyō 147, 152; Abb. 122, 137, 144
Ni Tsan 79
Nichiren 147
Nien Hsi-yao 98
Nijō-Palast, Kyōto 174
Nikkō, Mausoleen 175
Ning-po 71, 165
Ninnaji, Kyōto 128, 142, 143, 144, 148, 175; Abb. 117
Ninsei, Nonomura 179; Abb. 171
Niō 116
Nirwana 43, 114, 131, 132, 165
Nishi Hongwanji, Kyōto 175; Abb. 154
Nisonin, Kyōto 72
Nōami 72, 166
Nobuiye, Myōchin 171
Nobunaga, Oda 162, 171
Nobuyori, Fujiwara 150
Nōmasken 156, 175
Nonakadera, Osaka 114
Nord-Ch'i-Dynastie 28, 32, 38 – Chou-Dynastie 28, 32
Nord-Hsiang-t'ang-shan 32
Nord-Liang 27
Nord-Pagode 59
Nord-Wei 25, 27 ff.
Nördliche Schule 43, 44
Nōspiele 162
Nü-chên 63
Nuribe no Miyatsuko Otomaro 116
Nyoirin - Kwannon 109, 127, 188; Abb. 86, 189

Ōbakusan-Stil 174
Ochsenblut 97
Oeder, Slg., Düsseldorf Abb. 173, 175
Oguchi, Yamaguchi Ō. no Ataë 109
Oita in Bungo 140
Ōjin, Kaiser 138
Okadera, Nara 118
Okōchi 186
Ōkura, Slg., Tōkyō 20
Okyō, Maruyama 184; Abb. 180
Oldenburg 54
Omayaden 40
Omi no Mabito Mifune 121
Onjōji, Shiga 126
Onokreis, Bungo 140
Osaka 106 – Schloß 174
Ost-Pai-ma-ssŭ 38; Abb. 27
Otani, Slg., Keijō 54
Ōtemmon 134
Otomaro 116
Ou Tzŭ-ming 90
Ou-yang Hsiu 6
Ou-yao 90
Oyamazumi Jinja, Iyo 162
Ōyashiro, Izumo 104, 105; Abb. 82

Pa-chou 50
Pa-ta-shan-jên 95
Pagode 31, 39, 58, 88
P'ai-lou 88
Pai-ma-ssŭ 32, 38, 39
Paikche (Kudara) 29
Pan Ch'ao 14
Pan Ku 16
P'an Tung 91
Pao-ch'ing-ssŭ 48, 52
Pao-shu-Pagode 76
Pao-yen-t'ang Hua-shuo 84
Papier 15
Papiermasse 118; Abb. 95
Paris, Musée Guimet; Abb. 35
Parther 14, 19
Pauken 20
Paukengestelle 124
Paukenturm Peking 86, 87; Abb. 67
P'ê-hai 190
P'ei Hsiao-yüan 42
Pei-t'a 59
Peking 80, 86, 87, 88 – Glockenturm Abb. 67 – Kaiserpalast 87 f.; Abb. 68, 69 – Museum 74, 75, 96 – Archäol. Mus. 54, 80 – Hist. Mus. 74
Pelliot 46
P'êng Chün-pao 81
Perugia 81
Peytel, Slg., Paris; Abb. 5, 13
Pfauengottheit 131
Pferde 18, 20
Pfirsichblüten 97
Philadelphia, Univ. Mus. 52, 53; Abb. 36, 38
Phyông-yang 23
Pi-fa-chi 61
Pi-sê-yao 62
Pien Ching-chao 83
Pien Luan 44
Pin-yang-tung 31, 33, 35
P'ing 17
P'ing Yang 18
Po-ku T'u-lu 6
Porzellan, China 58 – Japan 179
Prabhūtaratna 114
Preta 135
P'u-ch'êng 53

Raku-Töpferei 178; Abb. 169
Reiunin, Kyōto 170; Abb. 147
Reizanji, Nara 139
Rengeōin, Kyōto 155, 158; Abb. 130, 135, 139
Rengyō 151
Rheinische Glashütten 103
Ricci, Matteo 84
Riemchengold 81
Rikyū, Teemeister 178
Rinnōji, Nikkō 159
Rōben 118
Rokubara Mitsuji, Kyōto 155
Rokujō Marikoji Bussho 138
Rokuonji, Kyōto 162, 170; Abb. 169
Rollbilder 38
Rosafamilie 98
Rosetsu, Nagasawa 184
Roshana (Vairochana, Dainichi) 116, 118, 189
Rote Augenbrauen 19
Rücker-Embden 23
Rutherston, Slg., London 48
Ryōbu Shintō 113
Ryōen 139
Ryōjō 139
Ryōzan, Grab 188
Ryōzen 165
Ryūen 153
Ryūho 186

Sadatsune, Fujiwara 159
Saddharmapundarika Sutra 114
Saga 121
Saichō 125
Saidaiji Nara 113, 126, 156; Abb. 113, 139
Saigyō 150
Saikondō, Nara 155
Saikyōji, Shiga 139
Saimyōji, Nara 139
Sakai, Slg., Tōkyō 69, 134, 135; Abb. 51, 107
Sakatadera 106
Samantabhadra (Fugen) 41, 132
Samarkand 40
Samarra 58, 76
Sambōin, Kyōto Abb. 156, 157
Samghavarman 25
San-ch'ao Hsün-chien 73
Sanetada, Fujiwara 148
Sanjō, Slg., Tōkyō 93; Abb. 76
Sanjō Bussho 138
Sanjō-Palast Abb. 126, 127
Sankōbō 163
Sanraku, Kano 175
Sansetsu, Kano 175
Sarasvati (Benzaiten) 116
Sarre 58
Sassaniden 39, 40, 58
Satake, Slg., Tōkyō 148; Abb. 145
Satsuma 186
Sawamura 77
Schablonenmalerei 85
Schildkrötenschalen 5
Schmelz 81
Schwarze Familie 97
Seidenweberei 74
Seimei 106
Seiryōji, Kyōto 67, 73
Seiryū Gongen 147
Seishōmaru 152
Seismograph 20
Sekido, Slg., Nagoya 135
Sekkeiji, Tosa 155
Sekkutsuan 189, Abb. 190
Seladon 58, 75, 190
Senfkorngarten 96
Senjuji, Ise 148, 150
Seoul, Museen 188, 189; Abb. 189, 191
Sesshū 168; Abb. 143, 144
Sesson 168; Abb. 145
Seto 161
Sgraffito 75
Shaka (Shākya) 121, 139, 140, 155, 189, 190 – Auferstehung 132
Shakti 41
Shakudō 171
Shakuzuru 156
Shākya (Shaka) 26, 29, 32, 34, 35, 47, 73, 106, 108, 109; Taf. 7
Shan-shui Shun-ch'üan Chi 72
Shan-tao 41
Shang-Dynastie 5, 9
Shang-fang 21, 22
Shansi 30, 48, 73, 81
Shantung 48, 50, 76
Shao-lin-ssŭ 32, 77
Sharaku 181
Shari 112
Shên Chou 83, 84
Shên Fu-chün 18; Abb. 11
Shên Hsin-yu 96
Shên Nan-p'in 95, 96, 183
Shên-shou-ssŭ 13
Shên-tung-ssŭ 50
Shêng-ch'ao Ming-hua P'ing 72
Shensi 53
Shiba Kuratsukuribe no Tori 108
Shichijō-Werkstatt 137, 153
Shigaraki 171
Shigefusa, Uësugi 156; Abb. 134
Shigizan, Nara 136; Abb. 108
Shih-ch'i 95
Shih Huang Ti 12 ff.
Shih K'o 61; Abb. 43
Shih-t'ao 95

Shijō-Schule 184
Shikō, Watanabe 184
Shimotsuke 140
Shinden 140
Shingon (Tantra) 41, 125
Shingon-Patriarchen 130
Shinjuan, Kyōto 168
Shinkai 147
Shinkō 132
Shinran 151
Shinsai, Priester 127
—, Igarashi 170
Shinshū 145
Shintō 104, 112, 127, 128
Shintō-Gottheiten 156
Shinyakushiji, Nara 113, 114, 123, 132, 138
Shiraë 136
Shiragi 106, 187
Shirakawa 129, 139
Shitennō (Lokapala) 106, 109, 112
Shitennōji 106
Shiva 30
Shivaitische Gotth. 41
Shōami 179
Shōbusshi 138
Shōga, Takuma 147
Shōgoin, Kyōto 139
Shōgun 129
Shōgunzuka 152
Shōhōji, Kyōto Abb. 43
Shōichi Kokushi 165
Shoin 170
Shōkokuji, Kyōto 166, 167, 168
Shōkwadō 176
Shōmin Kokushi 74
Shōmu 55, 112
Shōmyōji, Kamakura 148
Shonzui, Gorōdayū 171
Shōrinji, Nara 117, 118, 120; Abb. 91, 92
Shōryōin, Hōryūji 140
Shōshin, Prinz 144
Shōsōin, 56ff., 116, 121, 123, 124; Abb. 39
Shōtoku Taishi 107–109, 111, 138, 139, 148; kor. König Grab, 189
Shou-chou 7
Shravasti 29
Shri (Kichijōten) 116, 122; Abb. 96
Shu 24
Shu-fu 81
Shuai-wêng 79
Shūbun 166; Abb. 142
Shūgetsu 168
Shukō 170
Shukongōjin (Vajrapani) 116
Shunjō 71
Shunjō 72, 156, 158
Shunkwan Abb. 158
Shunshō 177
Shūzan 186
Si-an-fu 13, 30, 32, 48, 49, 53 – Nordtor 87; Abb. 66
Sieben Budha 25
Skytho-Sarmaten 7
Skytho-Sibirier 7, 9
Sōami 72, 166
Sōga-Familie 106, 107
Sōgenji, Bizen 135
Sōmin, Yokoya 186; Abb. 183
Songtso 190
Sōshiseki 183
Sōtan 167
Sōtatsu, Tawaraya 176
Spiegel 22, 57, 144; Abb. 119
Ssŭ-ma Chien 13
Ssŭ-ma Kuang 62
Ssŭ-ma Ta-têng 106
Ssŭch'uan 13, 18, 21f., 24, 29, 48, 50, 54, 60, 61, 72, 74
Stein, Sir Aurel 23, 34, 46, 47
Steinlaternen 188
Steinskulpturen, Japan 140
Stickereien 38
Stoclet, Slg., Brüssel 20
Stoffe 56
Stralsund 81
Strohpuppen 12
Stupa 30, 61
Su-chou 74, 92, 106
Su Tung-p'o 66, 73
Subhūti 116; Abb. 90
Süd-Hsiang-t'ang-shan 32
Süd-T'ang-Dynastie 60
Südliche Schule 43, 44, 67
Sui 28, 39ff.
Suiko 107, 112
Sujun 106
Sukhāvati (Jōdo) 130
Sumatra 89
Sumitomo, Slg., Osaka S. 5; Abb. 4
Sumiyoshi 159
Sun Ch'ang-chih 37
Sun Tsung 19
Sun Wei 60, 72
Sung, Liu- 25, 27
Sung-chiang 92
Sung-shan 18, 39, 73
Sung Ti 70
Sung Yü 12
Sung-yüeh-ssŭ 39
Sutra-Fächer 133
Suzuribako 160

Ta-t'ung-fu 31
Ta-yen-t'a 59; Abb. 42
Tachibana Fujin 114, 116, 121, 124; Abb. 88
Tadahira, Fujiwara 142
Tadamasa, Akasaka Abb. 174
Taëmadera, Nara 113, 121, 123, 143, 150, 158
Tahōtō 158
Tai, Ehepaar 17, 18; Abb. 10
T'ai-chou 73
T'ai-ho-tien 87; Abb. 68, 69
Tai Hsi 95
Tai K'uei 25, 32
Tai Ling-yen 54
T'ai-p'ing 92
T'ai-shan-Göttin 73
T'ai Tsu 60
T'ai Tsung 39, 40, 43, 52, 53; Abb. 10
Tai Wên-chin 83; Abb. 63
T'ai-wu, Fst. v. Wei 28
T'ai-yüan-fu 32, 73
Tai Yung 25
Taigadō, Ike 183; Abb. 178
Taikenmonin 140
Taira 129, 133
Taishaku (Indra) 139
Takachika Kasuga 130
Takahashi, Slg., Tōkyō Abb. 163
Takakane, Takashina 150
Takamakië 170
Takanobu, Fujiwara 147; Abb. 123
Takatoki, Hōjō 148
Takaúji, Ashikaga 145
Takayama 46
Takayoshi 134; Abb. 106
Takumafamilie 130, 147
Tamamushi-Schrein 112
Tamayorihime 156
Tamenari, Takuma 130
Tametō, Takuma 130
Tameuji, Takuma 130
Tamonten (Bishamon) 140
Tamukeyamaheiligtum, Nara 140; Abb. 113
T'an-yao, Priester 30
Tanaka, Slg., Tōkyō 83
T'ang 39ff.
T'ang-ch'ao Ming-hua-lu 42
T'ang Yin 84, 85, 98; Abb. 65
Tankei 155; Abb. 130
Tantra 125
Tantrismus 41, 45, 63
Tanyū 175; Abb. 159
Tao-lung 157
T'ao-t'ieh 9, 18; Abb. 11
Tara 41
Tasuna, Shiba 106
Tattō, Shiba 106
Tausia 10, 22, 190
Tê-hua 89
Tê-t'ien-kung 88
Tê Tsung 53
Tee 160, 171
Temmoku 76, 190
Temmyō 171
Tempyō 113
Ten 126
Tendai 125
Têng Ch'un 72
Têng-fêng 18, 19, 32, 77
Tengaimon, Tōdaiji 123
Tennō (Lokapala, Devaraja) 116, 118, 120
Tennōji 106, 107, 133
Teppiche 56, 81, 99
T'ieh-kuai 78; Abb. 59
T'ien-lung-shan 32, 48, 50, 52; Abb. 33, 34
T'ien-mu-Gebirge 71
T'ien-ning-Pagode 88, 91; Abb. 73
T'ien-ning-ssŭ 77
T'ien-t'ai-Schule 41
Tientsin, Mus. 74
T'ien-wên des Ch'ü Yüan 11
Tiermasken 9
Timur 77
Ting-chou 75
Ting Huan 21
Ting-lu 6
Ting-yao 75, 90, 190
T'o-shan 30, 48, 50
Toba-E 136
Toba Sōjō 136
Tōdaiji, Nara 55, 72, 113, 116, 118, 119, 121, 123, 140, 153, 155, 156, 158, 160; Abb. 94
Tōfukuji, Kyōto 72, 165
Tōgan, Unkoku 176
Togidashi 160
Tōhaku, Hasegawa 176
Tōindō, Nara 117.
Tōji, Kyōto 44, 45, 51, 121, 127, 128, 142, 147; Abb. 28.
Tokiyori, Hōjō 156
Tokugawa, Slg., Nagoya 134, 150, 160; Abb. 169 – Tōkyō 151
Tokuhō, Yakushi 109
Tōkyō, Mus. 132, 133, 151, 170; Abb. 151, 165, 166
Tōkyūdō, Kyōto 170
Tomo no Dainagon Emaki 134; Abb. 107
Tomosada, Fujii 159
Tōrai, Öfen 191
Tori 108f.
Torii-Schule 181
Toronto 54
Torrance 54
Tosa 164, 168
Toshinaga, Nara 186
Tōshirō 161
Tōshōdaiji, Nara 113, 116, 118, 120, 123, 151, 155; Abb. 95, 98/99
Totenbilder 84
Totoya 191
Tou Chên 96
Triratna 107
Ts'ai Lun 15
Ts'ang-yao 96
Ts'ang Ying-hsüan 96f.
Ts'ao Chung-ta 38
Ts'ao-t'ang-ssŭ 30
Ts'ao Ts'ao 20
Tsi-nan-fu 30, 48, 50
Tsu-yüan 157
Tsu-wêng 79
T'u-hua Chien-wên-chih 72
Ts'ui 54
Tsune Miya Jinja, Echizen 189
Tsunetaka, Tosa 130
Tsushima 189
T'u-hui Pao-chien 80
Tuan Fang, Slg. 6, 29, 31, 42, 48
Tun-huang 26, 29, 30, 31, 34, 38, 39, 45, 47, 48, 50, 68, 74, 122, 132; Abb. 30, 35
Tung Ch'i-ch'ang 82, 83, 84; Abb. 62
T'ung-chiao-Pavillon 20
Tung Cho 19
Tung-ting-See 70
Tung Yüan 60, 61; Abb. 44/45
Turkestan 56
Tz'ŭ-chou 75
Tzŭ-ên-ssŭ 59
Tz'ŭ-yao 75

Uda, Kaiser 143
Udayana-Shākya 34, 73
Uëno, Slg., Osaka 133
Ukiyoë 177, 181
Umako, Soga 111
Umbenji, Awa 139
Umetada 179; Abb. 172
Unkei 153
Unkoku-Schule 168, 176
Unterglasurmalerei 81
Usa Hachimangū, Buzen 189
Utagawa-Schule 181
Utamaro, Kitagawa 181
Utanosuke, Kano 168

Vairochana (Dainichi) 35, 41, 48, 51, 55, 116, 118, 125
Vajrabodhi 41, 126
Vajrapani (Shukongōjin) 116, 188
Vajrasattva 132, 133; Abb. 105
Vasubandhu 153, 155; Abb. 130
Verfolgungen des Buddhismus 28, 30, 40, 61
Vier Wang 94
Vimalakirti (Yuima) 114, 155, 189.
Virudhaka 79; Abb. 60

Walters, Slg., Baltimore 97; Abb. 78, 79
Wandgemälde 38, 71
Wang, Familie 62
Wang, Vier 94
Wang An-shih 62
Wang Chien 94
Wang-ch'uan 44
Wang Fu, Archäologe 6
Wang Fu, Maler 83
Wang Hsi-chih 27, 37
Wang Hsüan-tê' 40
Wang Huan 18
Wang Hui 94
Wang Jo-shui 79
Wang Kai 96
Wang Liu-chiu 74
Wang Mang 14
Wang Mêng 79
Wang Mi-ts'ao 96
Wang Mien 83
Wang Wei 43, 66
Wang Yüan-ch'i 95
Wang Yen-sou 67
Wan-li 90
Wani 106
Wanibuchidera, Izumo 114
Wei-Dynastie 24
Wei, Nord- 25ff., 110
Wei, West- 28 – Ost- 28.
Wei-ch'ih I-sêng 42
Wei-ch'ih Po-chih-na 42
Wei Hsieh 25
Wei Kai 16
Weißdornvasen 97
Weiße Pagode 77, 80
Wên Chêng-ming 83
Wên-jên-hua 64, 66, 69, 95
Wên Ti (Han) 19
Wên Ti (Liu-Sung) 37
Wêng Sung-nien 96
West-Wei 28
Widder 18
Windgott 155
Wien 81
Wildganspagode 59
Wirkereien 38
Wu, Familie 15, 19 – Prov. 83, 106 – Staat 7, 24 – Kaiserin 39, 48.

Wu Chên 79
Wu-chun 72
Wu Hsiao-hsien 84
Wu I, Kaiser d. Shang 11
Wu Jung 16
Wu K'ai-ming 16
Wu-k'ung 40
Wu Li 95
Wu Liang 16
Wu Pan 16
Wu San-kuei 96
Wu-Schule 83
Wu-tai Ming-hua-p'u-i 72
Wu-t'ai-shan 48, 91; Abb. 72
Wu Tao-tzŭ 43
Wu Ti (Ch'i) 37 – (Liang) 25, 28, 37, 110 – (Ch'ên) 37 – (Han) 5, 13, 19
Wu-Yüeh 62

Ya-chou 18, 19
Yakushi (Bhaishajyaguru) 106, 107, 108, 114, 115, 117, 127, 139; Abb. 89
Yakushidō, Tosa 140
Yakushiji 113, 115, 117, 119, 121—124; Abb. 96, 97, 110
Yamada 105
Yamaroshi Amida 132
Yamanaka 50
Yamato-E 132, 149ff., 163
Yang Hui-chih 52
Yang Hsün 91
Yang Mao 81
Yang Ming 91
Yang Pu-chih 69
Yang Ti 42
Yao Tsui 37
Yasuchika, Nara 156
Yen, Holzschnitzerin 73
Yen-chou-fu 76
Yen Hui 78, 80; Abb. 59
Yen Li-pên 43, 53
Yen Tzŭ-p'ing 68
Yi Tsung 41
Yi Yuan, Slg. 35, Abb. 10
Yin-Dynastie 5
Ying, Kg. v. Ch'u 14
Ying-ch'ing 190
Ying-tsao-fa-shih 77
Yokoya-Schule 156
Yōmei 107
Yorimichi, Fujiwara 141
Yoritomo, Minamoto 129, 145; Abb. 123
Yoshida, Slg., Tōkyō Abb. 178
Yoshimasa, Ashikaga 162
Yoshimitsu, Ashikaga 162, 166
Yoshino-Heiligtum, Kii 128
Yoshio 134
Yoshitomo, Minamoto 150
Yoshitsune 162
Yōtokuin, Kyōto 168
Yü, Kaiser 5, 8
Yü (Jade) 24
Yü-chien 71
Yü-han-shan 48
Yü-hsien 75
Yu Li 6
Yüan Ti (Liang) 37
Yüan Chiang 94
Yüan Hsing 96
Yüan-Schule 94
Yüan-Wei 27
Yüeh, Staat 7
Yuima (Vimalakirti) 114
Yūjō, Gotō 170
Yukinaga 151
Yumechigai Kwannon 116
Yumedono, Hōryūji 118, 123, 128
Yün-kang 28, 29f., 30, 34, 35, 39, 109, Abb. 19, Tf. 2
Yün-mên-shan 48, 50
Yün Shou-p'ing 94, 95; Abb. 77
Yung-chêng 92, 98
Yung-lo 89, 90
Yung-ning-ssŭ 32
Yünnan 92
Yūsetsu, Kaihoku 175
Yūshō, Kaihoku 175
Yūzūnembutsu 169

Zehnbambushalle 85
Zekan, Deme Abb. 158
Zemmyōji, Shiga 139
Zen (Dhyāna, Ch'an) 141, 142, 145 161, 164ff., 174
Zenrinji, Kyōto 132
Zentralasien 33, 38
Zenzō 155
Ziegel 189.

Verzeichnis der Tafeln.

Seite

I. Bronze in Form zweier Widder. Höhe 45 cm. China, Chou-Zeit? London, Sammlung Eumorfopoulos. (Nach Exhibition of Chinese Art, Amsterdam 1925) 1

II. Der große Buddha von Yün-kang. Um 480. Sandstein, Höhe etwa 15 m. (Nach Rock-Carvings from the Yün-kang Caves) . . . . . 32—33

III. Gemälde der Ostseite des Kondō im Hōryūji. Anfang des 7. Jahrhunderts. Höhe etwa $3^1/_2$ m. (Nach Genshiki Hōryūji Hekigwa) . . . . . 48—49

IV. Buddha Vairochana. Lung-mên. 676. Kalkstein, Höhe etwa 15 m. (Nach Sirén) . . . . 52—53

V. Bildnis des Hsüan-tsang. 13. Jahrhundert. Seide, Höhe 135 cm. Sammlung Hara, Yokohama. (Nach Tōyō Bijutsu Taikwan) . . . . . 72—73

VI. Wang Jo-shui. Um 1300. Libelle auf Bohnenzweig. Farben auf Seide, Höhe 24,5 cm. Sammlung Marquis Kuroda, Tōkyō. (Nach Kokka) . . . . . 80—81

VII. Tori Busshi, Shakya-Trinität. Bronze, Höhe der Mittelfigur 63 cm. Hōryuji, Yamato, 623. (Nach Hōryūji Taikyō) . . . . . 112—113

VIII. Dainichi (Vairochana), Einzelheit aus dem Mandara des Jingoji. Gold und Silber auf violetter Seide. 824? Höhe 29,5 cm. (Nach Temple Treasures) . . . . . 128—129

IX. Unbekannter Meister. 12. Jahrhundert. Shaka. Farben auf Seide, Höhe 160 cm. Jingoji. (Nach Kokka) . . . . . 136—137

X. Unbekannter Meister. 13. Jahrhundert. Monju (Manjushri). Farben auf Seide, Höhe 150 cm. Kōzanji. (Nach Kokka) . . . . . 144—145

XI. Eitoku, 1543—1590. Löwen, Setzschirm. Farbe auf Goldgrund, Papier, Höhe 2,42 m. Kaiserliche Sammlung. (Nach Kokka) . . . . . 174—175

XII. Kōrin, 1655—1716. Azaleen. Farbe auf Seide, Höhe 30 cm. Sammlung Dan, Tōkyō. (Nach Kokka) . . . . . 180—181

Inhalt.

Seite

Vorbemerkung 1
China 4
Chou 4
Ch'in 12
Han 14
Zeit der drei Reiche und der Chin-Dynastie 24
Nord-Wei 27
Sui und T'ang 39
Fünf Dynastien und Sung 60
Yüan 77
Ming 81
Ch'ing 92
Japan 100
Vorgeschichtliche Zeit 102
Suiko-Periode 105
Hakuhō- und Nara-Zeit 112
Heian-Zeit 124
Fujiwara- und Heike-Zeit 129
Ashikaga-Zeit 162
Momoyama- und frühe Tokugawa-Zeit 171
Spätere Tokugawa-Zeit 181
Korea 187
Nachwort 191

~~707~~
~~H23~~
~~v.38~~

N7337. K7

a39001 00314573 0b